

بافوراما

المسرح الفرقي - المسرح الحديث

دكتور حمادة إبراهيم
الجزء الثالث



إبراهيم، حمادة

المسرح الفرنسي المعاصر / حمادة إبراهيم -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

٢٢٢ ص : ٢٤ سم.

تدملك + ٥٢٨ ٤١٩ ٩٧٧

١ - المسرح - فرنسا
١. العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤١٢٢ / ٢٠٠٦

I.S.B.N 977 - 419 - 528- 0

ديوى ٧٩٢، ٠٩٤٤

بأنوراما
المسرح الفرسي بالمسرح الحديث
دكتور حمادة إبراهيم
الجزء الثالث



المسرح الفرسي بالمسرح الحديث
٢٠٠٦

تصميم الغلاف

والإشراف الفني: **صبري عبد الواحد**

التنفيذ الفني: **أحمد إدريس**

مونتاج - إدارة جودة المونتاج

المسرح المعاصر

المنأخ أو الظروف المحيطة:

مامن شك فى أن الظرف الحاسم الغالب على شتى المستويات، كان الحرب وما صاحبها من عوامل وما نتج عنها من آثار. وإذا كانت الحرب هى أم المصائب التى تعانى منها البشرية جمعاء منذ نشوئها وحتى اليوم، فإن القرن العشرين التمس منى بحريين، بل حريين عالميتين بالإضافة إلى الحروب الأخرى الإقليمية والمحلية. ومن البديهي أن هاتين الحربين اللتين زلزلتا القارة الأوربية بوجه خاص، قد أحدثتا على المستوى الثقافى صدمة هائلة حاسمة - ومن المشهود به أن رجال المسرح الحديث من مؤلفين ومخرجين وفتيين ونقاد، قد عركتهم الحرب والاحتلال وما تخلف عنهما من مصائب تمثلت فى الهجرة والسجن والمرض والتهديد والرعب.

ومن المسلم به أن سنوات الحرب شهدت أزمة حادة أصابت التقاليد الراسخة والأعراف السائدة. كما كانت دعوة للعودة إلى البربرية الأولى. بالإضافة إلى ظهور بعض النظم الدكتاتورية، إلى غير ذلك من الأحداث التى عجلت بانتشار مفاهيم اجتماعية وسياسية جديدة.

كذلك فإن الصراعات التي ظهرت على إثر انقسام العالم إلى قوتين عظميين تتعارضان مذهبياً، أسفرت عن أنواع أخرى من الصراع في ضماير الأفراد، بحيث بات الكثيرون من المثقفين يجدون صعوبة في مقاومة إغراءات الماركسية مثلاً على الرغم من تكوينهم الإنساني ونشاطهم الفردية.

نضيف إلى ذلك ظهور العالم الثالث على الساحة الدولية وما أدى إليه من تعقيد للأوضاع القائمة. فإذا كانت دول العالم الثالث قد نجحت في تصفية حساباتها سياسياً مع المستعمرين القدامى، فلم تزل هناك صراعات إقليمية واجتماعية، لا يبرأ منها المستعمر، تسبب الكثير من الصدمات الدامية.

حتى الإمبراطوريات القديمة لم تسلم في عقر دارها من الصراع الذي صار السمة الغالبة للعصر، فقد ظهرت فيها أقليات قوية تنكر ما تتعرض له من ظلم اقتصادي لم تجد سبيلاً إلى القضاء عليه إلا بالتمرد المستمر والثورة الدائمة. ومأساة أيرلندا الدامية ليست سوى مثل واحد لهذا النوع من الصراع.

ومن ناحية أخرى، ظهر على ساحة الصراع الدولي ما أصبح يعرف باسم صراع المتطرفين أو الإرهابيين الذين يرفضون أي تنازل عن مطالبهم التي لا يترددون في تحقيقها عن طريق الاغتيالات السياسية التي أصبحت تمثل وجهاً آخر من الوجوه القبيحة لهذا العصر الذي نعيش فيه.

نضيف إلى هذه الأشكال المختلفة من الصراعات، أشكالاً أخرى أقل حدة تتمثل في نظام النقابات المعتمد على التوزيع الجائر للثروات، والحركة النسائية الموجهة ضد الرجل، ومخاطر الدمار النووي، ثم الجرعة التي تضاف كل يوم لرصيد آمالنا الخائبة.

وفي غمرة صراعه مع قوى الطبيعة من ناحية، وقوى المجتمعات من ناحية أخرى، والقوى الخارجية من ناحية ثالثة، نضرب معين الأمل عند الإنسان فكانت الفرصة السانحة أمام الفلسفات المادية لتجذب إليها الشبان. وها هو الإلحاد يستشري بين الملايين في أنحاء العالم أجمع واضطر الدين، ضماناً لاستمراره وبقائه، أن يتجه أكثر فأكثر نحو العمل الاجتماعي الذي يخفف عن الناس من آلام الجوع في هذه الحياة الدنيا.

وهكذا تحولت ملامح الحياة البشرية، وضاع طريق الفكر المعتمد على العقل بين الرجال، وآل البحث عن اليقين أو المطلق إلى طريق مسدود. وأصبحت هذه الأفكار تمثل الموضوعات الكبرى فى الآداب والفنون المعاصرة بما فى ذلك المسرح الجديد.

وها هى ذى الأسس التى يعتمد عليها العلم الحديث، بل أسس المنطق ذاته التى كنا ننظر إليها فى الماضى على أنها باقية خالدة، قد تزعزت وفقدت كثيراً من قوتها وهيبتهـا . ومع شيوع فلسفة «الضد» أو «الرفض» أصبحت الكيمياء ضد - لا فوازيه، والميكانيكا ضد - نيوتونية والهندسة ضد - اقليدية، والمنطق ضد - أرسطى. كل شئ أصبح قابلاً للمناقشة وإعادة النظر.

ووجد رجال العلوم أنفسهم فى موقف لا يحسدون عليه أمام الاكتشافات الحديثة التى تتطلب تغييراً فى مسار التفكير. تلك الظاهرة التى تمرض لها المسرح فى أكثر من مناسبة.

وها هم الناشئة من المثقفين لم يجدوا عند أسلافهم (نيتشه وكبير كنفارد ودوستوفسكى ثم كافكا) إلا الحيرة والضيق، فطلعوا علينا بصور جديدة من مرض العصر الشهير تتجلى فى (القلق) الذى يؤرقهم و«الغثيان» و«العبث» أو غير ذلك من الاصطلاحات التى تعبر عن «الشعور المأساوى» فى هذه الحياة الدنيا .

نجد تفسيراً آخر لمرض العصر هذا فى النكبة التى حلت بالشعب الفرنسى بشكل خاص. الاحتلال الذى دام خمسة أعوام لم يخلق شعوراً بالهزيمة وحسب، وإنما خلف نوعاً من القرف والاشمئزاز من كثير من المبادئ القديمة التى أثبتت الحرب الطاحنة بطلانها وتفاهتها. هذا العبث الذى طبع الحياة قدم الدليل الواضح على بطلان كل شئ.

بالإضافة إلى هذه الظروف التى يمكن أن نطلق عليها المناخ الاجتماعى/ السياسى/ الثقافى للوضع البشرى العبثى، هناك ملامح أخرى من هذه الظروف

تتمثل فى عامل لا يقل أهمية وإنما يأتى محصلة أو نتيجة للظروف السابقة، ألا وهو الفلسفة المعاصرة التى قضت طبيعة الأشياء أن تكون مع الفن المعاصر، سابقة للأدب والمسرح بالذات.

ودون أن نخوض فى تحليل هذه الفلسفات، فإن جوهرها يعتمد على أن الحياة الحقيقية هى التى تدرك فى كل لحظة من لحظاتها أن مصيرها إلى الموت، وتتقبل هذه الحقيقة بكل شجاعة وصراحة.

وكما هى الحال بالنسبة لكل من (باسكال) و(بوسويه) فالمهمة الأولى للإنسان هى أن يطارده اللهو والتسلية أو الحياة الصناعية الكاذبة الخادعة التى هى حياة «الإنسان العادى» أو «جمهرة البشر» أى ذويان الفردية وضياغ الشخصية. ينبغى على الإنسان أن يكف عن الهرب من فكرة الموت. يكف عن التصرف وكأنه لن يموت.

لقد أدت هذه الظروف جميعا إلى خلق بنية معينة للحياة اليومية الجارية يشكل الطابع المأساوى مادتها الجوهرية. هذا الطابع المأساوى ينبغى ألا نبحت عنه خارج إطار الحياة العادية، كأن نحاول البحث عنه فى موقف بطولى خارق أوقدر محتوم لأراد قضائه. إن لغز هذا الطابع المأساوى مائل أمامنا يتكرر فى كل يوم، وسره ليس يخفى عنا. وإنما هو ظاهر مكشوف، معروض فيما نراه مبتدلاً عادياً، بعيداً عن الأساطير والخرافات، بل بعيداً عن أى موقف متميز.

ومن قبل أن يتمكن المسرح من إدراكه ورصده داخل نسيج العلاقات الاجتماعية والفردية، داخل إطار الحياة الجارية، وفى محيط اللغة الاعتيادية، كانت الفلسفة قد سبقت إلى ذلك.

وكما نلاحظ، فعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يصعد، نجد أن الطابع المأساوى المعاصر يهبط، وعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يترجم لنا رسائل عالم عجيب لا يمكن وصفه أو قوله، فإن الطابع المأساوى المعاصر يتسم باللفو والثثرة، وعلى النقيض من الطابع المأساوى القديم الذى يتولد من الصراع ويرقى إلى القمة، فإن الطابع المأساوى المعاصر يتجلى فى

الشبع والرضى والطمأنينة. إنه تعبير عن سقوط الكائن الحى إلى درك التفاهة، إلى الانحطاط والحضيض. ولقد عبر الفيلسوف (هايدجر) عن هذه الحقيقة قبل أن يصل إليها علم الاجتماع بأربعين عاما.

(إن الانحطاط يزيل النقاب عن بنية كائنية جوهرية للكائن نفسه، لا يتعلق بوجهه اللئلى الغامض وإنما يشكل جملة نهاراتنا فى الحياة اليومية العادية.

ومن نافذة القول أن نضيف أن هذه الفلسفة تمثل العمود الفقرى لجملة الأدب الأسود الذى يحفل به القرن العشرون. فلقد تركت هذه الفلسفة بصمات واضحة فى إنتاج مسرح الطليعة، وأثرت تأثيراً عميقاً فى جميع كتابه وبنوع خاص (أوجين يونسكو) و(صمويل بيكيت). فيكفى أن نفتح أى مسرحية لهذا الأخير لتتأكد من هذه الحقيقة.

وينبغى ونحن فى إطار تحليل الجانب الفلسفى من الظروف المحيطة إلا تنسى الدور الذى قامت به فى هذا الصدد الحركة الوجودية التى كان لها تأثير بالغ على جيل مابعد الحرب.

وكتاب المسرح لا يختلفون عن غيرهم من الفنانين فى هذا العصر، بل أنهم يشبهون العديد من الشعراء والفنانين المعاصرين. فالقضايا التى يتبنونها فى أعمالهم المسرحية نجد لها أصداء، أو هى ذاتها انمكاس لأعمال بعض الشعراء والفنانين أمثال (هنرى ميشو) و(جيرمين ريشيه) و(كونينغ) و(بيرنارديف) وعلى وجه الخصوص (دييوفيه) و(جاكوميتى). «حيث الإنسان وقد تشوه بصورة مفعجة، وهو تارة ذائب فى المادة، وتارة منفصل عن الروح».

الواقع أن شخوص هذا المسرح صماليك متشردون، أو بهلوانات، أو عجزة ومنهم أيضاً الجلادون. قصارى القول هم دائما شخوص «شاذة». وإذا كان هذا الشذوذ جديداً على فن المسرح، فمن الممكن أن تشبهه بما يحدث فى الفن المعاصر الذى يحاول (أورتيفا أى غاميت) أن يلخص لنا طبيعته فى السطور التالية :

(حينما أحاول أن أحدد السمة العامة والمميزة للفن الحديث، أجد الاتجاه نحو سلب الفن طابعه الإنسانى أو قتل الروح الإنسانية فى الفن. فالفنان بدلاً من أن يتجه بصورة أو بأخرى إلى الحقيقة، نجد أنه قد ذهب إلى نقيضها، إلى ضدها، وآل على نفسه أن يغيرها ويشوهها قاصداً متعمداً، أن يقتل فيها الروح الإنسانية، ويسلبها الطابع الإنسانى).

وكما هى الحال بالنسبة لمسرح (يونسكو)، نلاحظ فى مسرح (بيكيت) شيئاً كبيراً بالموسيقى والتصوير التجريديين، السعى إلى «الحدث الفريد» وبنوع خاص السعى إلى الدراما الخالصة من كل الشوائب. إن فكرة النقاء والتخلص من الشوائب الدخيلة على الفن هى الفكرة الطاغية والمنطلق إلى فهم هذه الفنون جميعاً.

ومثل هذا النقاء سنجد أن المسرح الجديد قد حققه بفضل اتجاهه نحو التجريد الذى يستبعد كل ظروف وملابسات من ناحية، ومن ناحية أخرى بفضل اتجاهه نحو «المسرحانية» أو استعمال الوسائل المسرحية الخاصة بهذا الفن دون غيرها. ويتجلى ذلك بنوع خاص فى تقليص تسلط اللغة وطفانها وتنمية وسائل التعبير الأخرى كالحركة والإيملة والجمادات والرموز.

هناك عنصر آخر من الظروف الخارجية يتمثل هذا العنصر فى العلاقة التى تربط بين كتاب المسرح فى تلك الفترة وبين فن التهرج والسيمنا الفكاهية الأمريكية التى كانت سائدة خلال فترة ما قبل الحرب. هذه الأفلام (ابتداء من مائك سنيت وحتى شارل شابلين والإخوة ماركس) كانت تعتمد على نقد النظام الاجتماعى والاقتصادى فى المجتمعات الصناعية المعاصرة.

(إن التهرج ليس وسيلة للإضحاك وحسب، يمكن عن طريقه ضمان نجاح الفيلم، بل هو من حيث المبدأ، نوع من الإثارة والاستفزاز يحطم حلقة المظاهر الراسخة ويولد المفاجأة ومن ثم يفضى إلى الشعور بالقلق أو التمرد. (إنه فى ذلك (...)) أكثر فاعلية من مسرحية الفارص أو الملهاة التقليدية).

وفيماً يتعلق بكتاب المسرح فإنهم قد دأبوا فى مسرحياتهم على تسخير وسائل التعبير المختلفة من مثل ألعاب السيرك والحواة والملاهى والأضواء

والحركات والتمثيل الصامت وجمادات الديكور التي تندمج في الأداء التمثيلي وتصبح جزءاً لا يتجزأ منه ويكون لها الدلالات ذاتها.

ولقد كانت فترة الخمسينيات فترة حافلة بالأعمال المسرحية الجديدة في نوعها، الغربية في شكلها ومضمونها لكل من (بيكيت) و(يونسكو) و(آداموف) و(جينيه) بالتعاون مع طائفة من المخرجين المجددين العصريين. وقد كانت عدة سنوات كافية لكي تغزو هذه الأعمال المسرحية قاعات العرض في العالم أجمع بل وتصبح من «الكلاسيكيات». فلقد كانت هذه الأعمال انعكاساً صادقاً لفترة ما بعد الحرب العالمية بما يميزها من أزمات فلسفية وفنية واجتماعية، وقد جاء المسرح الحديث أصدق تعبير عن هذه الفترة المضطربة التي تعرضت فيها الأعراف الاجتماعية واللغة والوضع البشري كله إلى امتحان هو في الحقيقة أسوأ امتحان مرت به هذه المفاهيم طوال تاريخها.

نضيف إلى هذه العناصر الخارجية للظروف والملابس المحيطة عوامل أخرى أكثر خصوصية وألصق بالكتاب أنفسهم. ذلك أن القضايا الكبرى التي تمثل حلقات الجحيم المعاصر تجد ما يعللها ويفسرهما في التكوين النفسي والمزاجي للكتاب أنفسهم واستعدادهم للقلق والاعتلال العصبي. كذلك فإن مثل هذه القضايا تتضح في ضوء البصمات التي خلفها السابقون من الكتاب في أعمال اللاحقين للمعاصرين، وهذا ما يحتاج لأن نخصص له دراسة مفردة.

الطليلة : جذورها :

السمة العامة في مسرح طليلة الخمسينيات هي التمرد على الأنماط التقليدية. والمسرح في ذلك لا يختلف عن الفنون المختلفة التي سجلت في طورها عبر العصور سلسلة من الثورات الفنية التي ترفض كل منها القواعد الراسخة والأعراف المستقرة، فما الرومانسية إلا ثورة على الكلاسيكية ثم ثارت عليها الواقعية.

وقبل أن نفصل القول فى ثورة المسرح الحديث تنبه إلى أن روح الثورة التى سرت فى الفنون ومنها المسرح ما هى سوى مظهر من مظاهر التمرد الذى يطبع الحياة البشرية خلال عصورها المختلفة.

بدأت روح التمرد مع نشأة الانسان، وقصة تمرد إبليس على الخالق معروفة. ويعلمنا التاريخ أن بروميثيوس هو أول من أثار المعارضة فى التاريخ. وقصة تمرد انتيجون شائعة. وفى تراث الأغريق أيضا نجد ثائراً آخر هو سقراط، الذى فضل الموت على الاعتذار للطفة.

وتقدم لنا روما أيضا ثوارها : لوقريسيوس الذى حمل على الدين حملة شعراء وسبارتاكوس محرر العبيد.

على المستوى الدينى نذكر (مارتن لوثر) صاحب الإصلاح الدينى المعروف وجان كالفان.

وفى عصر النهضة الأوربية نجد أيضا مونتاني يحارب التعصب الدينى والعرقى ونجد رابليه يثور ضد الكنيسة والقضاء والحرب.

حتى القرن السابع عشر المعروف بالاستقرار والنظام تخللته اضطرابات من سيادة الحكم المطلق الذى لم يمنع كاتباً مثل بيبير كورنيى من أن يعلن على لسان أحد أبطاله فى مسرحية «السيد» المعروفة :

«مهما بلغ الملوك من العظمة والرفعة فهم بشر مثلنا»

ثم يأتى موليير فى العصر نفسه ليحمل على رجال الدين المتاجرين بالمقيدة ويكرس أعظم مسرحياته للكشف عن الكذب والرياء. وشهد القرن السابع عشر أيضاً (لافونتين) الذى ندد بالفقر والاستبداد فى كثير من خرافاته على ألسنة الحيوانات.

ويزداد حجم التمرد مع تقدم التاريخ، فهذا القرن الثامن عشر يعد لنا عدداً أكبر من المناهضين أهمهم (روسو) و(فولتير) و(مونتسكيو) و(الموسوعة العلمية الشهيرة).

أما فى القرن التاسع عشر، فقد ارتفعت أصوات (فيكتور هوجو) و(ألفريد دى فينيي) و(ألفريد دى موسيه) تنادى بالحرية ورفع الظلم الاجتماعى. واستطاع هؤلاء المتمردون من ضرب الكلاسيكية وإقامة دعائم الرومانسية.

ثم شملت ثورة الرومانسيين كلا من (بودلير) و(رامبو) الذى ثار لسقوط حكومة الكومون فى فرنسا وندد بالحرب وهاجم مثالب النصرانية.

أما القرن العشرون، فقد شهد من مظاهر الثورات فى الأدب والفكر ما يستعصى على الحصر. يكفى أن نشير إلى بعض الأسماء مثل (جورج برنانونس) الذى كان يكتب من البرازيل، و(جان بلوش) من موسكو، و(أندريه مورو) و(جوليان جرين) فى أمريكا، و(أندريه بروتون) و(بنيامين بيريه) من المكسيك، و(جول رومان) الذى كان يحب القارة الأمريكية التى كان يقيم فيها (سانت اجزوبيرى) قبل أن ينتقل إلى أفريقيا ليأخذ مكانه فى المعركة، وفى سويسرا كان يعيش (البيريجيون) ومن هناك كان يصدر «كراسات الراين» و(بييرجان جوف) الذى كتب «عذراء باريس» رمزاً للعبودية.

وهكذا لم تكن الطليعة المسرحية فى الخمسينيات غريبة عن مناخ التمرد والمناهضة الذى تميز به القرن العشرون.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الطليعة كانت لها جذور تمتد إلى أواخر القرن التاسع عشر، حينما خرج (ألفريد جارى) على جمهور المسرح الباريسى بمسرحيته «أوبو ملكا»، فأذهل الحاضرين. كانت المسرحية حملة شعراء على التقاليد الاجتماعية الراسخة والقواعد.

ثورة الإخراج،

إن أهم ما تحقق فى مجال المسرح من تقدم وثورة خلال النصف الأول من هذا القرن العشرين، كان من إنجاز المخرجين المسرحيين. فالمعروف أن الثورة التى حدثت فى الإخراج كانت أسبق من مثلتها فى مجال التأليف.

لقد قامت بدايات هذه الثورة على يد (أنطوان) ومسرحة المعروف باسم «المسرح الحر» الذى مكن للواقعية، ثم كان (لونييه بو) الذى تصدى لهذه الواقعية باسم المسرح الشعاعى. بعد ذلك ظهر حصاد المخرج (جاك كوبو) الذى أفاد من إنجازات كل من السويسرى (أدولف آبيا Adolfe Appia) والانجليزى (غوردون كريغ Gordon Craig)، وحاول أن يرد الفن المسرحى إلى أصله وطبيعته، وذلك بإعادة مسرحيته من جديد. وقد اعتمد فى ذلك على دعائيتين اثنتين : أولاهما : الفضاء المسرحى (Espace)، ثم الوجود المادى للممثل فوق المنصة. وفى روسيا كان المذهب التركيبى الذى يعتمد على الفضاء. وفى ألمانيا كانت التعبيرية، وكلاهما أعطى الأولوية والسبق للمخرج المسرحى.

وإذا كان السويسرى (آبيا) قد بدأ الثورة فى الإخراج، فقط أكمل الطريق بعده الانجليزى (غوردون كريغ) فأرسى قواعد الإخراج المسرحى المعاصر الذى يعتمد على التأثير على المشاهدين عن طريق استغلال الأدوات والوسائل التى تزخر بها منصة التمثيل، ويمكن أن يستفيد منها الإخراج فى الإحياء والرمز.

وفى موسكو بدأ الملل والانصراف عن الواقعية التى كانت سائدة، بل إن (ستانيسلافسكى) نفسه، تأكيداً لذلك، دعا (غوردون كريغ) لإخراج مسرحية هاملت. وكذلك فقد تجلّى عزوف كثير من الكتاب والمخرجين عن الواقعية حينما راحوا يطالبون باعتماد المستقبلية التى تتأدى بالحركة، أو الديناميكية فى الفن. قصارى القول، لقد كان الاتجاه واضحاً نحو مسرحية المسرح، وإعادة هذا الفن إلى أصوله الأولى وخصائصه النوعية، وذلك ضد غلاة المحافظين التقليديين.

وتحت تأثير المسرح الصينى، عمد المخرج (ميرهود Meyrhold) إلى جعل شغوص مسرحية (السر المضحك) مجرد أقمعة اجتماعية. واعتمد العرض كثيراً على الحركة. واقتبس الكثير من فنون السيرك وعروض المقهى. كما عمد مخرج آخر هو (جيفوينى فاتشانغوف Jewgueni Vachangov) إلى جعل التلقائية عماد فن الممثل. أما (اسكندر تاىروف Alexandre Tairov)، فقد كان الحضور الجسدى

للممثل هو الجوهر بالنسبة له، وبذلك ساد عنده الإيحاء والتمثيل الصامت والرقص.

أما في فرنسا، فقد كانت جماعة الكارتيل (Cartel) التي تأسست عام ١٩٢٦م تمثل الطليعة بالنسبة للجماهير العريضة، مع أنها كانت تقدم الأعمال الكلاسيكية والكتاب الأجانب المعروفين من أمثال (ابسين، وسترنبرغ، وتشيكوف، وسانغ، وبيراند للو) كانت هذه الجماعة تضم أربعة من كبار المخرجين، هم (دولان Dullin) و(جوفيه Jouvet) و(بتوفيف Pitoeff) و(باتي Bary) وكانت تقوم على رفض الواقعية المسرفة والثورة ضد الأساليب التجارية المتفشية في ذلك العصر في مجال المسرح.

وفي عام ١٩٢٨م اتجه (لوى جوفيه) نحو مسرح (جان جيرودو)، وكان هذا اللقاء تأكيداً وخطوة نحو معارضة الواقعية في المسرح، وما هو ذا (جيرودو) نفسه في إحدى مسرحياته، وهى (مرتجلة باريس)، يتصدى للمسرح التظيرى : (المسرح ليس منصة للتظير، وإنما هو عرض للمشاهدة، إنه ليس درساً أو محاضرة، وإنما هو شراب السحر).

* * *

ومما يجدر التنويه به في هذا الصدد ما قام به (جان لوى بارو) في مجال التجديد في الإخراج، فبعد أن تتلمذ على أيدي (شارل دولان) و(روجيه بلان) و(أنتونان أرتو) والسرياليين، واستوعب دروسهم، وتشبع بأفكارهم، التحق هذا المخرج الطموح بمسرح «الكوميدي فرانسيه»، وتعاون مع الممثلة القديرة (مادلين رينو) التي تزوجها فيما بعد في إنشاء فرقة تحمل اسميهما عام ١٩٢٦م، ويرى (بارو) أن الحداثة في الفن وفي الإخراج لمجرد الحداثة وبأى ثمن لا معنى لها، ولا فائدة ترجى منها، فلا من المؤلف ولا تاريخ كتابة المسرحية يدخل في الحساب، أو هو على الأهل لا يكفى معياراً للحكم على العمل المسرحي. وكانت فرقة بارو - ومادلين، تجوب أنحاء العالم مما أتاح لها فرص الاطلاع على تجارب الأمم الأخرى، ومن ثم كانت دعوتها إلى التجديد، وفي ذلك يقول بارو :

(بالإضافة إلى زادننا من الأعمال الكلاسيكية، علينا بالانفتاح على العوالم البكر فى مجال الفن المسرحى. وهذا يعنى أننا ينبغي أن نكف على البحث والتقيب. ان غالبية كتابنا المسرحيين لا يحيطون بأسرار المنصة، ولا بالإمكانيات التى يتمتع بها الممثلون. ومن ثم كان علينا أن نتفرغ لهذه البحوث بروح العلم وعقلية منهجية، على أمل أن نضئ الطريق لكتابنا الشبان. ونقدم لهم العون والمدد من تجاربنا ووسائلنا الخاصة لإخراج أعمالهم إلى النور).

كان المسرح المحض الخالص من كل الشوائب الذى يتوق إليه أنتونان أرتو كان هذا المسرح هو نفسه الحلم الذى يداعب خيال (جان لوى بارو). فقد كان بارو على يقين من أن المسرح الحقيقى هو الذى يعتمد على الأداء الجسدى.

كذلك كان (بارو) لايراعى أية قاعدة فى اختيار النصوص، ولا يقيم وزناً لى اعتبار عند اختيار الكاتب الذى يقدمه للجمهور. ومن ثم كان اختياره لمجموعة من الكتاب من مختلف المشارب والاتجاهات : (كلوديل، ويونسكو، وبيكيت، وتورنغيف). لقد اعترف (بارو) فى حديث اذاعى بأنه يحاول : «أن يقدم على منصة التمثيل عالماً من الشعر المسرحى».

كما حاول (بارو) أن يغير من مفهوم العلاقة القديمة التقليدية بين المنصة والجمهور، فقد كان المسرح الحركى، عماد «مسرح الحياة» (Living-Theatre) يقبع فى ضمير بارو منذ أن قام بتقديم أول مسرحية له.

والحقيقة أن غاية طموح (بارو) كانت تتمثل فى إخراج الأفكار النظرية التى كان يؤمن بها (أنتونان أرتو) إلى حيز التنفيذ، فيما يتعلق بـ «مسرح العنف»، و«المسرح الشامل». وبذلك لا تكون اللغة البشرية، أو الكلام إلا عنصراً واحداً من بين عناصر كثيرة فى التعبير المسرحى، فهناك الحركة والإيماء والإيقاع التى ينبغي أن تضيف أعماقاً وأبعاداً إلى العمل المسرحى بشكل مادى ملموس، فهى تؤثر فى المشاهدين حسياً وعصبياً فى عنف وقسوة أشبه بالطوفان أو الشرائع الدينية عند البدائيين.

بهذا المفهوم الجديد، ومن هذا المنطلق، قدم (بارو) للجمهور «حصار نورمانس» للألباني (سير فانتيس) (١٩٣٧). ثم اقتبس رواية «الجوع» للنرويجي (هامسون) (١٩٣٩م).

لقد كان (بارو) يعمد إلى تقديم العروض التي تصدم الجماهير وتفتتها في الوقت ذاته، ولم يتردد في أن يقدم على مسرح «الكوميدي فرانسيز» الرسمي مسرحيتين (لكلوديل) بمفهومه الجديد في المسرح الشامل.

بالإضافة إلى ذلك، فقد استعان (بارو) بالممثلة القديرة وزوجته في المستقبل (مادلين رينو) في خوض تجربة جديدة ومعالجة الأعمال الكلاسيكية والفودفيل والميلودراما بمنظور جديد، ورؤية حديثة. كذلك فقد أسهم في شهرة كل من (يونسكو) بتقديم إحدى مسرحياته وهي «الخراتيت»، و(صمويل بيكيت) بتقديم مسرحيته «يالها من أيام سعيدة، و(جان جينييه) بمرض مسرحيته «الساتر»، و(بيلليدو Billelido) حيث قدم له «لا بد من اختراق السحاب» كما قدم (مار غيريت دورا) مسرحيته «أيام بأكملها بين الأشجار».

ومن ناحية أخرى فقد استجاب (بارو) وتفاعل مع التجارب الجريئة التي قام بها كل من بيتير بروك (Peterbrook) وجيرزي غروتوسكي (Jerzy Grotowski) وجوليان بيك (Julian Beck) وجوديت مالينا (Judrrii Malina).

* * *

يأتى (كان ماري سيرو) بعد (جان لوى بارو) في الأهمية، من حيث الجهود التي بذلها في إرساء وتطوير المسرح المعاصر، ذلك أن هذا المخرج الكبير، الذي كان في ذات الوقت مهندساً معمارياً، كان من القلائل الذين أخذوا على عاتقهم تعريف الجمهور الفرنسى بما يكتبه أعمدة المسرح الجديد، في فرنسا، وفي الخارج، فقد قدم لـ (بريخت) مسرحية «الاستثناء والقاعدة» (١٩٤٩م)، ولـ (أداموف) «المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى» (١٩٥٠م)، ثم «الجميع ضد الجميع» (١٩٥٣م).

كذلك قام بإخراج «الخادمتان» لـ (جان جينيه) (١٩٦١م) و «ملهاة» لـ (بيكيت) (١٩٦٤م)، و«اميدية أوكيف التخلص منه»، ثم «الجوع والعطش» لـ (يونسكو).

وفى جميع هذه العروض كان (سيرو) يحاول أن يقدم منهوفاً جديداً، بل ومبتكراً، لا يدين به لأحد قبله ولا حتى (بريخت). كان إخراجهم يعتمد على البساطة فى الامكانيات، بل والتكشف، إذا جاز هذا التعبير. فتوجيه بسيط أو خرقه بالية يمكن أن تكون موحية بالمعنى المطلوب. ذلك أن المسرح لم يعد يطبق الواقعية الحرفية التى تعرض كل شئ بذاته على المنصة، بل أصبح على المشاهد أن يضيف من عندياته ويخلع على المنظورات مايكمل به مهمة الكاتب والمخرج وغيره من الفنانين.

بعد ذلك انقطع (سيرو) لمسارح الأقطار الناطقة بالفرنسية، فقدم «مأساة الملك كريستوفر» (لإيميه سيزار) (١٩٦٢م) و«الجثة المطوقة» و«الأسلاف يضاعفون ضرواتهم» للجزائرى (كاتب ياسين) (١٩٦٧م).

كان (سيرو) يبحث فى وسائل التعبير الأفريقية وغير الأفريقية عما يتفق مع معارضته لأسس المسرح الغربى الذى يعتمد على الحوار اللفظى، كان يبحث فيها عن لغة درامية تختلف عن الكلام.

ومن ثم كان عطش (سيرو) الذى كان يدفعه دوماً إلى الكشف والسبر والتعامل مع النص طبقاً لقيمته المسرحية وحسب.

ثالث هؤلاء المخرجين المجددين هو : (روجيه بلان)، وكان كزميليه وثيق الصلة بالسرياليين، و(انتونان أرتو)، كما عايش العديد من التجارب المسرحية الكبرى التى خرجت إلى النور فى الثلاثينيات. وبخاصة مسرحية (الفريد جارى) «أوبو عبدا» التى قام بإخراجها (سليفان إيتكين)، الذى كان فى مقدمة المخرجين الطليعيين حتى قبل أن تبلور الطليعة. لتأخذ شكلها الرسمى فى الخمسينيات..

يقول (دوفينيو Duvigaud) فى وصف (روجيه بلان)، وهو يقوم بعملية الإخراج : (يجب أن نرى (بلان) وهو يتناول النص فى حذر شديد، فيطلب قراءته

المرّة تلو المرّة، محاولاً في كلّ قراءة أن يجد فيه روحاً جديدة، تختلف عن التي لاحظت منه لأوّل وهلة، سواء للممثلين، أو للكاتب نفسه) وحينما قام (بلان) بإخراج مسرحية (آداموف) «المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى»، أبرز في شخصية بطل المسرحية جوانب لم يكن الكاتب نفسه قد فطن إليها.

كذلك تعاون (بلان) مع (بيكيت) في إخراج في «انتظار غودو» وذهب في تحليله ودراسته للمسرحية حداً أثار إعجاب (بيكيت) مما جعله فيما بعد يكل إليه إخراج جميع مسرحياته الكبرى «نهاية اللعبة» و«الشريط الأخير» و«يا لها من أيام سعيدة».

وإذا كان قد اشتهر عن (بلان) أنه أكبر المتخصصين في إخراج مسرحيات (بيكيت) فإن ذلك لم يمنعه من أن يكون كذلك بالنسبة لـ (جان جينيه)، الذي أخرج له «الزنج» و«الساتر» تلك المسرحية التي أثارت كثيراً من اللفظ السياسي، إلا أن جميع المهتمين بالمسرح قد أجمعوا على كفاءة (بلان) الذي أصبح واحداً من أقدر المخرجين في العالم أجمع.

وفي مجال التطور المسرحي بشكل عام والحدّثة في مجال الإخراج بنوع خاص، ينبغي أن نشيد بالدور الذي لعبته التجربة الشهيرة المعروفة باسم (مسرح الأمم) في فرنسا على مستوى العالم أجمع.

فقد أثرت العروض الأجنبية التي قدمت ابتداء من عام ١٩٥٤ م على الجماهير وعلى جميع العاملين في الحقل المسرحي سواء بسواء، كانت تلك التجربة فرصة سنحت لجيل الخمسينيات والستينيات لكي يطلع على الإنجازات الضخمة في مجال الإخراج المسرحي على أيدي كل من (فيسكونتي) و (برخت) و(بروك) والصينيين والسوفييت والألمان والأمريكيين الشماليين والجنوبيين والأفارقة، هذا بالإضافة إلى عروض مسرح ميلانو الصغير (Piccolo Teatro De Mila) وأوبر بيكين ومسرح التو (no) والكابوكي (Kabuki) اليابانيين التي جعلت المخرجين في فرنسا يمدّدون النظر في أعمالهم ويفيرون من مفاهيمهم حول الفضاء المسرحي ودور الممثل، فعلى سبيل المثال، كشف مسرح التو (No) الياباني

عن أسلوب شمولي جديد في التعبير المسرحي يقوم على الجمع بين العديد من الوسائل من كلمة وحركة وموسيقى في وحدة متكاملة، وبشكل كان يبدو مستحيلاً حتى ذلك العصر.

جاء دمج العناصر المختلفة كالحواة والبهلوان والأقنعة، وفن التنكير (الماكياج) غير الواقعي في عرض رفيع المستوى دليلاً على العودة إلى أصول الفن الدرامي (...). لقد كشف أداء الراقصين السود وأكل النار، وباليهات «بالي» عن أنماط أخرى من لغة الحركة، وكذلك عن بعض العناصر السحرية بين وسائل التعبير المختلفة كان الشعور الغالب في تلك السهرات هو ضرورة العودة إلى قوى الإنسان الخارقة (...).

كان فريق المسرح القومي الشعبي (T.n.p) بقيادة (فيلار Jean Vilar) يقوم بتظيم مهرجان عالمي في المسرح فمئذ ١٩٥١ م وحتى ١٩٦٢ (تاريخ استقالة فيلار) قدم هذا المسرح ٢٢٨٢ عرضاً مسرحياً أمام ٩٥٧, ١٨٦, ٥ من المشاهدين، وكان عدد المسرحيات التي قدمها سبعة وخمسين مسرحية، منها سبع وثلاثون فرنسية.

وقد شملت هذه المسرحيات أعمالاً لكل من (موليير)، و (برخت)، و (شكسبير) و (كورني)، و (رامسين)، و (موسيه)، و (ماريفو)، و (لوساج)، و (كليست)، و (سوفوكليس)، و (بيراندللو)، و (بوشنير)، و (هوغر)، و (كالدرون)، و (غولدوني)، و (أريستوفان)، و (جيرودو)، و (جاري)، و (كلوديل)، و (بيكيت) (picicett).

ومن ناحية أخرى كان المسرح القومي الشعبي يعتبر مدرسة في فن التمثيل، تخرج فيها عدد من كبار الممثلين الفرنسيين في هذا العصر، من أمثال (جيرار فيليب)، و (ناريا كازاريه)، و (سيلفيا مونفور).

وعلى مستوى الإخراج كان من أهم إنجازات المسرح القومي الشعبي على يد (جان فيلار) غلبة البساطة في الديكور من ناحية، والنظرة الجديدة للجملات والملابس، إذ أصبحت الموسيقى والملابس وأداء الممثلين وأجهزة الإضاءة والجملات تؤلف عالمًا واحدًا متكاملًا.

وهكذا يمكن القول بأن كل ما ظهر من اكتشافات كبرى فى مجال المسرح كان فى الأصل ما طرأ على فن الإخراج من ثورات. إن عمل المخرج يبدأ من حيث ينتهى عمل المؤلف، صحيح أن النص هو نقطة الانطلاق، إلا أن الإخراج كما كان يردد دائما «أنتونان أرتو» هو الشيء المسرحى النوعى فى المسرحية.

إن عملية الإخراج تشكل على المستوى المعنوى والمادى المجال الذى سيتحرك فيه الممثل، كما أن الأضواء تبرز حضوره المادى أما الديكور فقد ابتعد عن دوره الزواقي التقليدى ليصبح يحق المكان الذى تجرى فيه الأحداث وفى ذلك يقول الناقد. (باند ولفى Pandolfi) فى كتابه تاريخ المسرح:

«إن المخرج، بوصفه حلقة ووسيطاً، يجسد حقيقة النص المكتوب من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يبلور ضمير الممثل الفنى ووعيه بالعمل المسرحى، ويدله على طريقته وعلى كيفية تمثيله للواقع. وفى بعض الأحيان ينشئ هذا الواقع الذى يصوره النص المكتوب».

إن تاريخ المسرح فى القرن العشرين هو بحق تاريخ الإخراج المسرحى، بقدر ما هو تاريخ النصوص المسرحية المكتوبة وهذا على أقل تقدير.

ومن ثم فإن العرض المسرحى، بتخلصه المتزايد من النص المكتوب، أصبح فى طريقه إلى الاستقلال الكامل.

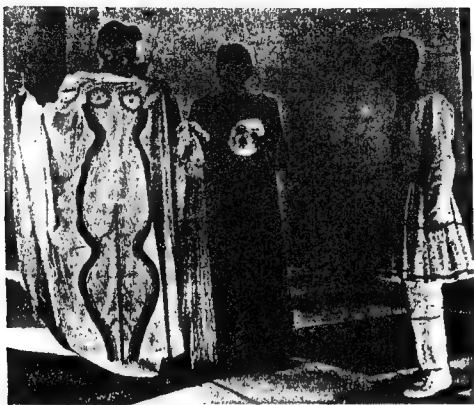
وهكذا يمكننا أن ندرك الآن أبعاد الثورة المسرحية التى اندلعت فى الخمسينيات داخل قاعات العرض الضيقة الحقةرة الواقعة فى الحى اللاتينى، التى قدم فيها كل من (روجيه بلان)، و (جان مارى سيرو)، و (نيكولا باتاى)، مسرحيات غريبة لنفر من الكتاب كانوا فى ذلك الوقت نكرات، لم يسمع بهم أحد، مثل: (أداموف الروسى، وبيكيت الأيرلندى، ويونسكو الرومانى، وجان جينيه الفرنسى).

مسرحيات غريبة قوبلت بالإعراض فى بادئ الأمر، ولكنها فيما بعد صعدت على منصات التمثيل فى العالم كله شرقه وغربه شماله وجنوبه.

وإذا كانت هذه الموجة من الأعمال المسرحية التي وصفت بالعبث وباللامعقول، وغير ذلك من التبعات، قد أقامت الدنيا وأقعدتها، وأثارت المعارك النقدية التي لم يشهد المسرح لها نظيرا. فلم يكن ذلك كله بسبب كشفها عن مفاهيم العبث واللامعقول، بقدر ما كان بفضل اللغة المسرحية الجديدة التي اتخذها كتاب هذا المسرح وسائل للتعبير عن هذا العبث، وهذا اللامعقول مستقيدين في ذلك من التجارب التي تمت في مجال الإخراج، وأساليب التعبير الجديدة التي سخرها، مثل عناصر الديكور المختلفة، من سمعية وبصرية وضوئية.



بابلو بيكاسو: المرأة التي تيكى (١٩٣٧).



جرار فيليب في دور كالينجولا عام ١٩٤٥.



بيير براسو في مسرحية الشيطان والإله الطيب على مسرح أنطوان عام ١٩٥١.



البير كامو.



مارسيل مارسو، وفرقة في عرض المحلف، المأخوذين عن قصة «جوجول»، وهو من أشهد
السيمونديامات التي أنتها للفرقة عام ١٩٥١.

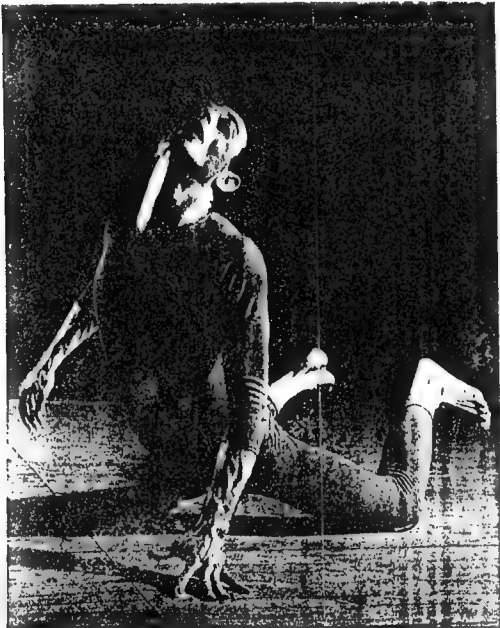
«جان شارل ديبيرو» الذي يواصل مسيرة والده وذلك في مشهد صامت ولكنه معبر.



جوان جريز: طبيعة مينه فوق كرسي. مثال للمرحلة التجميعية.



بيير بيلان في عرض «الإنسان والسماء» عام ١٩٦٢.





قناع يغطي الرأس كلها لشخصية أوديب كما ظهر به الممثل الإيطالي نيتوريو فرشمكي من أخراج بينوبيسون.

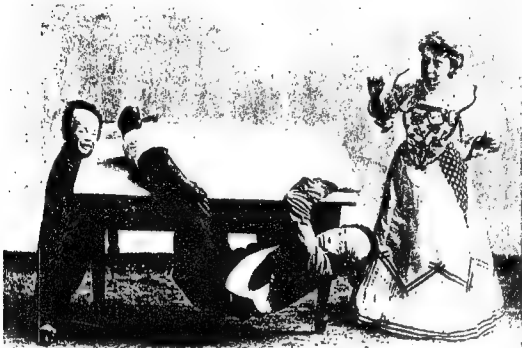


«أريان ملوحين» تعطي بعض تعليماتها للممثلين الذين يرتدون قناع الكابوكي في مسرحية ريتشارد الثاني.

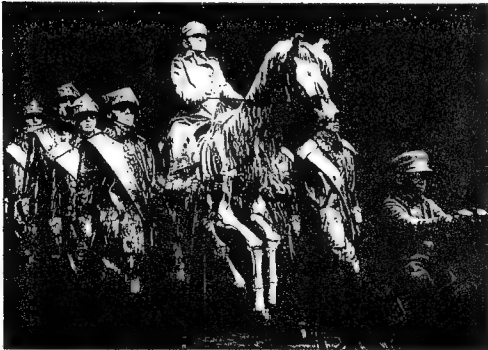


ندوة الطيور عرض مسرحي عن قصيدة للشاعر الإيراني فريد الدين عطار قدم في مهرجان أفينيون عام ١٩٧٩ من إخراج بيتر بروك يلاحظ القناع على وجه الممثل يوحى بالطائر ، كما أن يديه تتخذان أشكال الطير وحركاته.

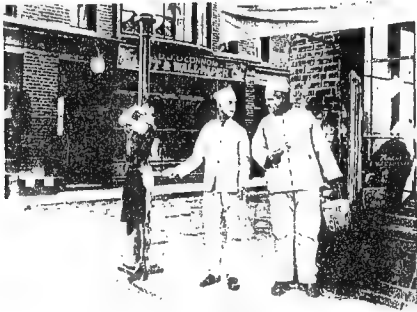
الكيباتون الثلاثة حينما كانوا يقدمون عروض للفونيقيل ضمن الميوزيك هول الأمريكي. يرى بوسنير
كيباتون إلى اليسار وهو ما يزال طفلاً صغيراً.



«إيهالك الفنانين، عرض ثادور كانتور الذي قدم في مهرجان آفينيون عام ١٩٨٥ حيث للحركات
الجامدة الميكانيكية تؤديها أجساد لا ندرى هل هي تنتمي إلى عالم الأحياء أم إلى عالم الأموات أم
إلى عالم الآلات.



شارلي شابليان في السيرك عام ١٩٢٨ ومن المعروف أنه ألقى شخصية المنشد الذي اشتهر بها في عالم السيرك.



لوريل وهاردي في إحدى الفقرات التي اشتهروا بها وذلك عام ١٩٣٦.



الأخوة أقون، وهم مهرجون على الطريقة الانجليزية في ملهى السفراء واحد من أشهر ملاهى
باريس فى الشانزليزيه كما هو ظاهر فى هذا الاعلان الذى يعود إلى عام ١٨٧٦ .

Jean Tardieu (1903)

جان تارديو

رائد التجريب

يرفض ريشة والده وقيثارة أمه

جان تارديو

أو الكاتب الذي رفض ريشة والده وقبيلة أمه

في عام ١٩٣٩ أصدرت إحدى دور النشر في فرنسا ديوان شعر بعنوان (النهر الخفى) ومنذ ذلك التاريخ أضيف إلى شعراء فرنسا شاعر مبدع، وفي عام ١٩٤٦، نشرت إحدى دور النشر في فرنسا مسرحية قصيرة بعنوان (من هنالك؟) ومنذ ذلك التاريخ ازدهر المسرح الفرنسي وازداد بظهور كاتب مسرحي مجدد. هذا الكاتب المجدد وذلك الشاعر المبدع هو جان تارديو.

وعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على ظهور تارديو شاعراً، ونصف قرن على ظهوره كاتباً مسرحياً، وبالرغم من أنه سبق كلاً من يونيسكو وبيكيت وغيرهما من أعمدة الطليعة المسرحية، وبالرغم من انتشار أعماله وتقديمها على المسارح التجريبية في مختلف بلدان العالم، إلا أن الشعر العربي والمسرح العربي ظلّا محرومين من هذه الإضافة التي أثرت الشعر والمسرح العالميين. وهكذا ظلت معرفة القارئ العربي والمتفرج بالمطاء الفرنسي معرفة ناقصة مبتورة^(٥).

(٥) كانت إذاعة البرنامج الثاني صاحبة هذا السبق، فلم تردّد في تقديم بعض المسرحيات القصيرة وقصيدة كلها من ترجمة وتحليل صاحب هذه الدراسة.

وحيثما نتحدث عن جان تارديو، لا ينبغي أن نعتقد أننا بصدد موهبة جديدة، فقد ظهر تارديو على ساحة الأدب بعد أن استكمل نضوجه وأدواته الفنية، وبخاصة في مجال النقد الفني. فقد كان اسمه، حتى قبل شهرته في مجال الإبداع، يذلل المقالات النقدية في أكثر من جريدة إسبوعية وبالذات جريدة (الفعل) التي كان يحرر فيها باب النقد الفني.

وحتى تكتمل الصورة المبدئية التي نحاول أن نقدم بها هذا الكاتب، نقول أنه بالرغم من أنه كان أول التجريبيين وأكثرهم استحقاقاً لهذه الصفة، كان في ذات الوقت أبعدهم عن الأضواء. ولم تكن مواكبته لموجة الطليعة المسرحية عن اقتناع، وإنما من باب المؤازرة. فلقد أراد تارديو بانتسابه إلى هذه الطليعة أن يشد من أزرها ويدعم رجالها. لكنه ظل متحفظاً في قناعاته الخاصة، متمسكاً بمبادئه الثورية، لا يجامل ولا يهادن ولا يتنازل فيما يختص بهجومه الشرس على الأشكال التقليدية والأعراق الشائنة في الفن المسرحي. ويكفي في هذا الصدد أن نشير إلى أن أول مجموعة من مسرحياته ظهرت بعنوان له مفزاه هو (مسرح الفرقة)، وأن المجموعة الثانية كانت بعنوان (قصائد للتمثيل). لقد ظل تارديو أكثر من بيكيت ويونسكو، مخلصاً لأسلوبه المناهض لأي تعلق للجماهير وأى تنازل ثقافي أو فني.

ولا ننسى ونحن نرسم صورة تارديو أن نشير إلى ملمح من ملامحه المهمة وهو تفوقه اللغوي، فهو أكثر كتاب المسرح الجديد امتلاكاً لناحية اللغة الفرنسية ومعرفة أسرارها. ولا عجب في ذلك فهو من بين الثلاثة الكبار (بيكيت الأيرلندي ويونسكو الروماني وأداموف الروسي) الذي لا تتنازع لفنان، لغة الأم ولغة التعبير. إن اللغة الفرنسية عند تارديو خالصة مخلصه غنية بالأسماء والأفعال والصفات المثيرة التي لا تتوافر إلا لكاتب خرج من التراث القومي الفرنسي بشمائله وإفرازاته.

وأخيراً، فإن جان تارديو، كما أسلفنا، هو أكثر التجريبيين استحقاقاً لهذه الصفة. فلقد واجه التحديات واقتحم جميع الصعوبات فكان علامة بارزة في الحركة الطليعية التي ظهرت في الخمسينات مع أنه كان أكبر سناً من جميع زملائه.

ريشة الأب وقيثارة الأمة:

ولد «جان تارديو» كما أشرنا في نوفمبر عام ١٩٠٢، قبل كل من بيكيت ويونمكو وجينييه وأداموف من أب مصور وأم موسيقية. كانت سنوات عمره الأولى كما يقول نفسه متميزة بكل شيء، فماذا سيصبح في مستقبل حياته؟ هل سيصبح موسيقياً مثل أمه؟ أم مصوراً مثل أبيه؟ كان من الطبيعي أن يتردد كاتبنا بين هذين الفئتين خاصة وأن والديه كانا موهوبين كل في تخصصه. كان أبوه خريج مدرسة الفنون الجميلة، قد ذاع صيته بوصفه مصوراً ومهندساً للديكور. وقد قام بتأسيس مدرسة الفنون الجميلة في مدينة «هانوي» حيث ظل هناك حتى وافته المنية. وقد عرف عن الابن جان أنه كان مفتوناً بوالده. وقد صرح بذلك بنفسه مؤخراً في مناسبة إقامة للوحات والده حيث يقول:

«إن افتتاني بفن التصوير يرجع إلى سنوات عمرى الأولى. حينما كنت أشاهد والدى يصور ويرسم. كنت أعتقد أنني أشهد معجزة تتحقق أمام عيني. كان القلم أو الريشة يبدوان كأنهما يفجران الصور التي كانت تبدو وكأنها موجودة مسبقاً فوق اللوحة البيضاء. كأن ظهورها الفاض في بادئ الأمر والذي يتضح بعد ذلك شيئاً فشيئاً، لا علاقة بينه وبين حركات اليد التي ترسم. كان هذه اليد لم تفعل شيئاً إلا أنها أخرجت هذه الصور من العدم بعملية سحرية».

وهكذا فقد كان «جان تارديو» متأثراً إلى حد بعيد بوالده الذي علمه «الحقيقة المختفية لفن التصوير».

أما والدته تارديو، (كارولين لويد جيني) فقد كانت من أصل إيطالي، تنحدر من أسرة موسيقية معروفة. انتقل جدها الأكبر للإقامة في فرنسا عام ١٨٤٠، وقد اهتم بتثنية ابنه تثنية موسيقية، فأصبح في عام ١٨٨٠ قائد أوركسترا ومؤلفاً موسيقياً كبيراً، نذكر من بين مؤلفاته «الباليه العسرى» الذي كتبه احتفاحياً لأوبرا عابدة التي وضعها الموسيقار «فيردي» بمناسبة افتتاح قناة السويس وقد لاقت هذه الافتتاحية نجاحاً كبيراً، بعد ذلك تم تعيينه رئيساً لأوبرا ليون عام ١٨٧٠، ثم تولى إدارة فرقة «الأوبرا كوميك» في باريس. أما ابنته

«كارولين» والدة كاتبنا تارديو، فقد أصبحت أستاذة متخصصة فى القيثارة أو آلة «الهارب» ثم شغلت أثناء الحرب وظيفة محترمة بمعهد الكونسرفتوار فى باريس.

وهكذا عاش «تارديو» على حد تعبيره من سن العاشرة حتى الرابعة عشرة عمره «غارقا فى الموسيقى» وقد تعلم السولفيج والبيانو.

غير أن عصبية أمه بسبب إرهابها فى العمل، وغياب والده، حالا دون تقدمه فى تعلم هذا الفن الأثير إلى نفسه واستمراره فيه.

الشعر والمسرح:

وها هو ذا «تارديو» فى مفترق الطرق، وعليه أن يحدد هدفه فى الحياة. إن بمقدوره أن ينافس أمه أو أباه ويكون اسما وشهرة فى عالم الموسيقى أو فى عالم التصوير. ولكنه أراد أن يصعد نجمه محتفظا بشخصيته «على حد تعبير المؤرخ (Michelet) وهو كاتب أثير إلى قلب تارديو. لذلك اختار كاتبنا طريقا ثالثا غير الموسيقى والتصوير: لقد كان الأدب، وبتنوع خاض الشعر والمسرح، هو المجال الذى يستطيع فيه أن يحقق ذاته ويتغلب فيه فى الوقت نفسه على الطرفين الفنى الذى يمارسه الوالدان كل فى مجال تخصصه. ويقول «تارديو» فى تحليل تلك الفترة من حياته:

«منذ تلك الفترة البعيدة، كنت أشعر بنوع من الغيرة العاطفية تجاه أسرار التصوير وسلطان الموسيقى، ذلك الفنين اللذين كانا يبدوان كأنهما حكر مقصور على والدى ووالدتى. كان ذلك السحران اليفين إلى نفسى غريبين عنها فى وقت واحد. وكان على أن أبحث لى عن ثالث يكون ميدانى أنا، فوجدت إمامى اللفة والباب الثالث إلى المعجزة، الملاذ الثالث ضد الرمادية والرتابة».

ولم يصادف كاتبنا أى اعتراض فى الأسرة. فقد كان أبواه أيضا قارئين ممتازين، ولهما مكتبة أدبية ضخمة. وكانت «الكلمة» تفتن تارديو، مع أنها كانت فى نظره أقل حظوة من الصوت (الموسيقى) ومن اللمسة المضيئة (التصوير) وهما أدوات التعبير عند والده ووالدته.

لقد تفتحت عند «تارديو» موهبة الكتابة المسرحية مبكراً، حيث كتب أول محاولة مسرحية له في سن الثانية عشرة على غرار مسرحية مولير «طبيب رغم أنفه»، وذلك في شكل بعض الحوادث التي أسماها «المعلم رغم أنفه». كما أنه كتب الشعر في سن مراهقته. ومع ذلك لم يحاول أن ينشر شيئاً قبل عام ١٩٣٢، حيث أصدر ديواناً بعنوان «النهر الخفى» وتبعه بآخر بعنوان «رؤى من المدينة»، وذلك في ذكرى وفاة والده في صيف عام ١٩٣٧/٣٨، ثم نشر ديواناً ثالثاً بعنوان «الآلهة المختقة» عام ١٩٤٦ بعد تحرير فرنسا. وكان قبل ذلك قد كتب ديوانين «رعد بلا عاصفة» أو «الآلهة المقيمة» و«الأشجار والرجال» وهي مجموعة من الحوادث الشعرية ضمنها فيما بعد الجزء الثاني من أعماله المسرحية بعنوان «قصائد للتمثيل».

وبذلك بدأ «تارديو» يتوجه ولو بطيئاً نحو المسرح. وقد تأكد ذلك عندما شرع في عام ١٩٤٤ بمد قصة «فولتير» الشهيرة «كانديد» إعداداً درامياً للإذاعة. كما وافق على أن يتولى تحرير باب المسرح في الجريدة اليومية «الفعل»، وكان قبل ذلك قد لم بوصفه ناقدًا فنيًا حينما كتب دراسة بارعة عن المصور «بوسان» عام ١٩٤١.

بعد ذلك بدأ يتعاون مع جريدة «الأدب الفرنسية» وجريدة «شرف الشعراء» كما صار صديقاً حميماً لكل من الشاعرين إيلوار وأراجوان والكاتب البير كامو. ولم يلبث أن عرض عليه منصب رئيس فرع الدراما بالإذاعة، ذلك المنصب الذي ظل يشغله عاماً كاملاً ثم أصبح مديراً لنادي التجارب ومركز الدراسات في هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية. وأخيراً بتأسيس وإدارة البرامج الإذاعية في محطة موسيقى فرنسا.

وفي عام ١٩٤٦ نشر «تارديو» كتاباً بعنوان «شيطان اللاواقع» وفيه يتساءل «تارديو» عن الفضاء المسرحي والمجال المسرحي اللذين سيحاول أن يبني فيهما الحياة فيما بعد من خلال مسرحياته. كما يعرض في هذا الكتاب لفكرة الأرقام. ويميز عن إفتنتانه بها. وهو ما يمثل فيما بعد الموضوع الرئيسي لمسرحيته الشهيرة «الف باء حياتنا» كذلك نجد في الكتاب قصيدتين تعبدان أول خطوة نحو

مسرح موسيقى ونحو شكل مبدئى للقصيدة الدرامية بعنوان «الآلهة العقيمة»
التي سبق ذكرها .

وفى عام ١٩٤٧ تأكد أن «تارديو» مستعد لخوض معركة المسرح، فقد كتب فى ذلك العام مسرحياته القصيرة الأولى التى استهل بها مجموعته «مسرح الغرفة» أو المسرح التجريبي : (من هناك؟ والأدب العقيم» وأكملها عام ١٩٤٨ بـ «قدس الليل» ومنذ ذلك الوقت كرس «تارديو» جل اهتمامه للمسرح، فقد كتب «الأستاذ أنا» عام ١٩٥٠، و «كلمة مكان كلمة» التى حققت نجاحاً كبيراً عام ١٩٥١، وفى العام نفسه كتب مسرحية «أوزولد وزينايد» ومنذ عام ١٩٥١ عرض له المخرج «ميثل رى» المسرحيات التالية: «فاوست ويوريك» يوجد جمهور غفير فى القصر، حركة مكان حركة» وهى أهم المسرحيات الهزلية التى تشكل مجموعة مسرح الغرفة.

وفى العام التالى، وبالتحديد فى ٢٢ إبريل قدم مسرح لانكرى (Lanery) أول مسرحية طويلة لجان تارديو وهى مسرحية «عشاق المترو». وفى نوفمبر قدم مسرحية بعنوان «هم فقط يعرفون الموضوع» وفى عام ١٩٥٥ قدم «تارديو» مسرحية موسيقية على مسرح الهوشيت بعنوان «السوناتا والرجال الثلاثة» ومسرحية «المتراس» وقد أكمل هذان النصان مجموعة مسرح الغرفة التى نشرها الناشر جاليمار آخر العام نفسه. بعد ذلك عرض مسرحية «عصور الكلمة» وهى المسرحية الكبيرة الثانية فى مجموعة قصائد التمثيل. وفى عام ١٩٥٦ عرض على مسرح الهوشيت مسرحية «صوت بلا إنسان» بعد ذلك بعامين كتب «تارديو» مسرحيته الكبرى «ألف باء حياتنا» التى لم تعرض إلا فى عام ١٩٥٩ على مسرح الأليانس فرنسيوز.

بعد هذا العقد الغزير بالإنتاج المسرحى، عاد «تارديو» إلى هوايته القديمة بالتقند الفنى فنشر فى عام ١٩٦٠ كتاباً بعنوان «حول التصوير التجريدى» وفيه يجلى بعض آرائه فى فن الكتابة المسرحية، كما نشر مجموعة من الدراسات التى جمعها بعد ذلك فى كتاب آخر بعنوان «أبواب اللوحة» وقد كتب فى تلك الأشاء التى أهتم خلالها بالتصوير كوميديا بعنوان «ثلاثة شخوص داخلون فى لوحات».

ومنذ أن ترك «تارديو» وظيفته في هيئة الإذاعة والتلفزيون عام ١٩٦٩ أصبح لديه الوقت لإعادة النظر في إنتاجه وإثرائه.

ففي عام ١٩٧٢ نشر مجموعة من المقالات الفنية بعنوان «نصيب الظل» ثم «ظلمة النهار» عام ١٩٧٤.

وفي عام ١٩٧٥ صدر الجزء الثالث من مسرحياته بعنوان «سهرة في الريف» أو «الكلمة والصراخ».

أما الجزء الرابع فكان بعنوان «مدينة بلا نغاس» ومسرحيات أخرى ١٩٨٤.

ظهر تارديو في مجال النقد الفني الذي بدأه قبل نظم الشعر وقبل الكتابة للمسرح، فهو «أستاذ في النقد الفني»^(١) ومن ثم كانت فلسفته الجمالية سابقة على مرحلة الإبداع عنده. وكانت هذه الفلسفة ذات ثلاث شعب، تضم الموسيقى والتصوير والمسرح. ويعبر تارديو عن جوهر هذه الفلسفة الجمالية على لسان أحد أبطاله فيقول: «ليس المهم أن نخبرنا بما ترى، بل أخبرنا بما تشعر به»^(٢). فالهم في مجال الفنون هو الإحساس الكلي الذي يثيره العمل الفني في الخيال والشمور. فالحقيقة عند تارديو تكمن في باطن الأشياء^(٣).

كذلك في مجال النقد الدرامي، يلقي تارديو جميع الأشكال الدرامية التقليدية. ويطالب بترك الحرية للخيال والإبداع. وهو في هذا الصدد يدعو إلى مسرح يمتزج فيه الليل بالنهار أو الأحلام بالحقيقة أو الباطن بالظاهر: «إن مهمة المسرح تكمن في تجاوز الواقعية واكتشاف ما وراء الواقع سواء في الطبيعة أو في الوضع البشري»^(٤). إن تارديو لا يقنع بالواقع اليومي المبتذل أو الوضع العادي للأشخاص والأشياء، وإنما يريد في مقابل ذلك ما يسميه الشاعرية والمطلق: «انتزاع الشخص من الملابس اليومية المادية للحياة في مكان في مجال المطلق نوعاً ما، في مواجهة تهديد يتجاوز طاقة البشرية وحدود الطبيعة، لكي

(١) إيهيلي نوليه، شعراء اليوم، سيجير، ط٢ باريس، ١٩٧٨.

(٢) مسرحية ممرض الفن.

(٣) إيهيلي نوليه، المرحح السابق ص٧.

(٤) بول فيراتوا، الدراماتورجيه الشاعرية عند جان تارديو، كلاركسيك، ١٩٨١، ص٢٥.

تضعهم هذه الملابس الاستثنائية وجهاً لوجه أمام قدرهم، أمام عزلتهم العميقة، وتجعلهم، إذا جاز التعبير، يتمخضون ويولدون من وجودهم ومن موتهم^(١).

على نحو ما يجرى في شعره، يبرز تارديو في مسرحه «الملائق بين ظاهر الأشخاص أو الأشياء وبين ما يمثلونه في الحقيقة، أى بين المظهر والحقيقة»^(٢).

ويقودنا هذا إلى القول بأن أعمال تارديو المسرحية بالرغم من تنوعها، تنظم في وحدة تجمع بينها، هذه الوحدة هي ثنائية الشخص أو ازدواجيتهم، وكأنما الواقع في كل أمر من أمور الحياة وفي كل مخلوق، يتضمن شقين متساويين في القوة وفي المعنى، شقين متناقضين^(٣).

والقارئ لمقالات تارديو في النقد الفني يخلص إلى أن صاحبها يعبر عن رغبة صادقة هي أن يمرض علينا في لغة فكهة وأسلوب ساخر ما يشعر به من «قلق خيال صعبية التواصل بين أفراد البشر»^(٤). ومن ثم فإن أرقى مستويات التعبير عنده تتمثل في الإمساك عن الكلام، أو الصمت^(٥). إن ما يدعو إليه تارديو هو مسرح يقل فيه الكلام، ذلك أن لغة الحديث في رأى تارديو لا تعبر إلا عن فقر مدقع^(٦). لذلك كله كان تارديو من أوائل المجددين في أساليب التعبير المسرحية^(٧). وكان واحداً من الرواد الذين أعرضوا عن التقليد الشائع في المسرح والخاص بضرورة الحبكة والموضوع^(٨). فمسرحيات تارديو وبخاصة المجموعة الثانية منها. كما يتضح من عنوانها، هي «قصائد للتمثيل»، مما يدل على وعيه الكامل بطاقتها الشاعرية وقدرته على الربط بين الكلمات، وإنتاج أجمل الصور، ومن ثم التأثير على القارئ والمشاهد.

(١) المرجع السابق، ص ٣١.

(٢) جان تارديو، كلمة مكان أخرى، جيلمار، ١٩٥١.

(٣) الجريدة الفرنسية الجديدة، عدد خاص عن تارديو رقم ٢٩١، مارس، ١٩٧٧.

(٤) جان جاك بو مارشيه ودانيال كوتي، مختارات من الأدب الفرنسية Bords، ١٩٨٨، ص ١١٢٧.

(٥) ميشال كورفان، المسرح الجديد في فرنسا، B.U.F.، ١٩٧٦، ص ٤٧.

(٦) بول موروير، خمسون عاماً من المسرح، Sedes، ١٩٩٩، ص ٢٤٧.

(٧) مختارات من الأدب الفرنسية، مرجع سابق، ص ٢٨٢٤.

(٨) جان برونهر، تاريخ الأدب الفرنسي، Fayard، ١٩٧٨.

وتارديو لا يفتأ يقول لنا الشئ نفسه، ولكن في صور متنوعة. والعالم الذى يمرضه علينا إنما هو عالمنا الذى نعرفه ونألفه. إن كل ما فى هذا العالم سبق لنا أن رأيناه وسعمناه. والمسرحية عنده تستخدم المفردات المعتادة الخاصة بالمسرح البرجوازى. ولكننا فى الوقت نفسه نشهد فى المسرحية ذاتها دمار المسرح أو تدميره عن طريق الوسائل المسرحية ذاتها. فى هذه المسرحيات نرى الديكور العادى، ونرى الشخصوس النماذج. كما أن العرض يبدأ فى عالم نعرفه بحيث إن الجمهور لا يشعر بفرية ولا غرابة، ولا يجد ما يقوله فيما يختص بالشكل. وهنا بالذات يكمن القخ الذى ينصبه الكاتب للجمهور الذى أدخله تارديو ودخل معه فى قلب العالم البرجوازى من أجل أن يدمره ويفجره من الداخل. وإذا بتلك الواقعية التى تطالعنا فى سائر مسرحياته، نتحطم أمامنا وتتمزق إرباً. بشخصه الواقعيين (الأستاذ الجامعى وتلميذه فى مسرحية الأدب العقيم، العاشق المتيم والقوادة فى المتراس، الزبون وعامل الشباك فى شباك التذاكر) يتقل بنا تارديو من الواقع إلى اللاواقع وبالعكس، فى صور مختلفة، وذلك بفضل أساليب تقانية تعتمد بشكل جوهري على تقسيم الفضاء المنصى من ناحية والانطلاق نحو ما وراء الواقع اليومى المماش، إلى آفاق المطلق. إن مسرح تارديو، وهو فى ذلك أشبه بإنتاجه الشمعى، يتمثل فى هذا الولوج فى عالم اللاواقع، نحو الفضاء والصمت، خارج المنصة حيث تختفى الشخصوس المنطلقة بحثاً عن حقيقتها التى هى فى ذات الوقت حقيقتنا.

إن مثل هذا المسرح يستفيد إلى حد كبير من الثورة التى حدثت فى فن الإخراج، فهو يعتمد على تسخير الفضاء المنصى الذى يتحرك فيه الشخصوس على مستويات عدة. كما أنه يقتبس الكثير من الوسائل السينمائية وبخاصة فى الكشف عن العوالم الليلية والباطنية. ولكن تفوق تارديو يتجلى فى تحقيق ذلك دون اللجوء إلى الحيل السينمائية، وذلك بفضل أداء الممثلين ومهارة فائقة فى تسخير الإضاءة والصوت.

نحن إذن بضدد مسرح تجريدى. ويتجلى هذا التجريد كما أسلفنا فى غياب الحبكة فى هذا المسرح الذى يقدم لنا «تويمات» على «تيمات» مما يقتربه من

عالم الموسيقى. هذا التجريد أيضا وراء تصويره لشخص ليس لهم هويتهم التي تميزهم عن غيرهم، يشير إليهم الكاتب بحروف هجائية مثل أ، ب في «السوناتا والرجال الثلاثة» أو يشير إليهم بوظيفتهم مثل الأستاذ الجامعي والطالب في «الأدب العقيم» ومثل الزبون والموظف في «شباك التذاكر». أو يشير إليهم بالجنس مثل الرجل والمرأة في «قدس الليل» أو يشير إليهم بالحالة الاجتماعية مثل الأب، والأم، والابن في «من هناك؟» إن هذا التجريد لا يفرق بين الحقيقة والخيال، اعتمادًا على قوة الانفعال التي يثيرها العالم الليلي. فالواقع أننا، مع تارديو، نلج عالم الأحلام دون أن نلاحظ ذلك أو نتنبه له، ونطالع شخصًا تتحرك أمامنا دون أن نسأل أنفسنا إذا كانت هذه الشخص تسبح في عالم الأحلام أو في عالم الحقيقة. إن الحواجز بين العالمين تسقط لتترك المجال للحركة الحرة في الزمان والمكان. وعلى شاكلة السرياليين، يتخيل تارديو شخصًا مزدوجة أو ثلاثية تجسد مستويات النفس المختلفة.

مما تقدم نخلص إلى أن جان تارديو كاتب روحاني بكل ما تحمل هذه الصفة من إيجابيات كان يسمى كثير من المسرحيين إلى تحقيقها ومنهم أو جين يونسكو، كذلك فإن القراءة المدققة لهذا الكاتب تسفر عن علاقة وطيدة بين عالمه وعالم أحلام اليقظة وبخاصة النتائج التي توصل إليها العالم الدكتور «مودي» في كتابه الشهير «الحياة بعد الحياة». فالواقع أن الرابطة قوية بين شخص تارديو وما وراء الواقع من ناحية، وبين ما يجري في جلسات أحلام اليقظة، وبالنزوات السريعة المجيبة التي ينطلق بها المريض بمجرد دخوله في الحلم ليتنقل في الفضاء والزمن.

ومن الميسر أيضا أن نتلمس أوجهًا للشبه بين تارديو وبين عقيدة Taoisme الصينية، وبينه وبين المانيكيين، وبخاصة بفضل ميله الشديد إلى اللعب بالنور والظلام. وأقوى من ذلك كله العلاقة الواضحة بين تارديو وبين المتصوفة بشكل عام وبخاصة عند ابن عربي فيما يطلق عليه «القشر واللب» أو الظاهر والباطن.

المسرح التجريبي :

يعد تارديو متخصصاً في المسرحيات التجريبية ذات الفصل الواحد. وقد أسهم في مولد المسرح الطليعي، كما قدمت مسرحياته على مسارح العالم. والحقيقة أن مسرح «تارديو» في معظمه من النوع التجريبي أو المختبري. وهو نفسه يعلق على هذه الحقيقة في تقديمه لمسرحياته محدداً هدفه من ولوج هذا الفن بأنه : «معالجة المسرح من خلال وسائله، لا من خلال أغراضه وأهدافه» و«الاهتمام بقضايا المنصة أكثر من الاهتمام بموضوعات المسرحيات».

وقد حاول «تارديو» في البداية أن يصنف هذه المحاولات وهذه التجارب تصنيفاً فنياً مثل: «كوميديا.. اللفة» و«كوميديا الكوميديا» و«المونولوجات والحوارات» و«الحلم والكابوس» وذلك مع إعطاء كل مسرحية عنواناً ثانوياً مثل «تسفس الألفاظ» و«تسفس الاستخدامات» و«كوميديا الدراما البرجوازية» و«المنصة الخالية» و«رقصة الموت».

ويقول تارديو في هذا الصدد: «لقد حاولت بهذه البحوث أن أكشف عن أسرار ذلك الجهاز الضخم، المادي والمعنوي، الذي يسمى المسرح في أشكاله البالية وإمكاناته المستقبلية».

وكان ميل تارديو إلى المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد أمراً طبيعياً، فهذه المسرحيات هي التي تتلاءم مع هذه الأهداف التجريبية.

كذلك يعد «تارديو» مؤسساً للمسرح التجريبي الإذاعي. وقد كان له دور كبير في تطوير الوسائل الفنية الخاصة بالدراما الصوتية، أو التي يمتد فيها المنطقى على عنصر السماع دون عنصر المشاهدة.

ويصنف عامة تنقسم مسرحيات «تارديو» إلى نوعين : «مسرحيات السخرية» و«مسرحيات الجزع». أما الأولى فهي تسخر من مواقف الحياة اليومية كما في مسرحية «شركة أبولو أو كيف نتحدث عن الفن» ومسرحية «عاشق المترو». وأغلب هذا النوع من المسرحيات يهدف إلى السخرية من أشكال المسرح التقليدي ومكوناته، مثل الحوار المصنوع والتجنيبات أو التحدث على انفراد، والمسرح

الواقعي، حيث الشخصون تتحدث فيما بينها ولا تهتم بالشخصيات الذين لا يعرفون بالضبط عما يتحدثون كما يحدث في مسرحية «هم وحدهم يعرفون الموضوع».

أما النوع الثاني من مسرحيات «تارديو» والتي أطلق عليها «مسرحيات الجزء» فهي تكشف من خلال عارض مضحك في ظاهره عن وضع الإنسان المزرى في عالم يعتقد أنه لم يخلق له. ويشيع في هذه المسرحيات نوع من عقدة الذنب يشعر بها الإنسان دون سبب واضح. كما يحدث في مسرحية «السيد أنا» ومسرحية «شباك التذاكر» أو يسود إحساس بوجود عدو لا يرحم ولا يتورع عن قتل من يصادفه مثل مسرحية «من هناك؟». ومسرحية «قطعة الأثاث أو الجهاز».

والحقيقة أن الموت عند «تارديو» ليس النهاية التي ينتظرها أبطال «بيكيت» من الصعاليك لكي يرتاحوا من عبء الحياة، بل هو نوع من الفناء أو الصمت الأخير الذي يتهددنا في كل حين ولا سبيل إلى الإفلات منه. وهو في ذلك يقترب من مفهوم الموت عند «يونسكو». فهذا البطل في مسرحية «المتراس» يتلصص ليشاهد فتاة أحلامه من ثقب الباب وهي تتجرد من ملابسها قطعة قطعة ثم تنزع جلدتها كله لتظهر في النهاية في صورة الموت مجسداً. ويبلغ الجزء ذروته حينما لا يحاول العاشق أن يهرب من هذا المشهد الفظيع، وإنما نسمعه يصيح مخاطباً الموت أو فتاة أحلامه قائلاً : «أنا قادم حالا يا أمل حياتي، يا غرامى الوحيد».

أما مسرحية «صوت بلا إنسان» فهي تذكرنا بمسرحيات بيكيت وبخاصة «الشريط الأخير» و«الرماد». ففي مسرحية تارديو هذه تطالنا منصة التمثيل خالية إلا من بعض الأضواء التي تتشكل وتتبدل، وصوت بشري يصلنا من خلفيات المسرح يدوي بذكريات الماضي.

هذا الجزء تنقله لنا مسرحية «معنى الكلام» على الصعيد اللغوي. فهذا أستاذ جامعي يحاضر في موضوع التحولات اللغوية داخل الجماعات البشرية. ويحاول

أن يستمين بامطوانة مسجلة ليعرض نماذج من هذه التعولات على المستمعين غير أن الإسطوانة لالتبث أن تستقل بذاتها وتأخذ في توجيه السباب والشتائم إلى الأستاذ الذي لا يلبث هو نفسه، وهو العالم اللقوى المتخصص، أن يصاب بالسفسطة اللغوية التي كان يهاجمها قبل قليل في محاضراته، والتي أصبحت السمة الغالبة في الاتصال والمفاهمة بين الناس، إن لم تكن السمة الوحيدة. وهكذا، فكما آلت الحياة إلى الصمت تؤول اللغة إلى المصير نفسه.

إن أعمال «تارديو» المسرحية هي في المقام الأول تجارب مسرحية كما أنها تتضمن مستوى راقياً من الشاعرية. وليس في هذا الحكم تقليل من مكانة هذا الكاتب الفنية وعطائه الضخم في مجال المسرح المعاصر، بل على العكس، فإن في ذلك تأكيداً على ضخامة هذا المعطاء وفي ذلك يقول الناقد «مارتن أسلان» :

«لقد فتح «تارديو» الباب أمام زملائه من المسرحيين عن طريق إثراء مفردات هذا الفن. إنه الوحيد من بين جميع كتاب مسرح الطليعة الذي يستطيع أن يؤكد أنه طرق أكبر عدد من التجارب وورد أكبر قدر من الكشف. إن مسرحه يجمع بين شاعرية «جورج شحاته» وعبثية «يونسكو» الساخرة وعوالم «آداموف» و«جان جينيه» الكابوسية».

إن «جان تارديو» في تنقله بين الشاعرية المرهفة والفكاهة المشرقة، لا ينفك يدهشنا ويفاجئنا بحيله ووسائله المتعددة التي بالرغم من كثرتها وغزارتها، إلا أننا نجد أنفسنا أمام إنسان واحد هو «جان تارديو» الذي يضحك أو يبكي من الكروب ذاتها ومن الأشجان ذاتها.

التخليط للمسرح :

كان التحاق تارديو للعمل في تحرير باب المسرح في الصحيفة اليومية (الفعل) من سبتمبر عام ١٩٤٢ حتى يونيو ١٩٤٧ فترة مهمة في تاريخ النقد المسرحي الذي كسب ناقدًا يعمل زادًا ضخماً من الثقافة الفنية اللازمة لهذه المهمة من ناحية، كما أنه كاتب يتأهب ليفجر طاقات الإبداع عنده. ذلك إذا أخذنا في الاعتبار أن «تارديو» في تلك الفترة المشار إليها، إذا كان قد كتب بعض المحاولات

المسرحية، فإنه لم يكن قد عرضها بعد.. من هنا جاءت أهمية المقالات التي كتبها في تلك الفترة، فهي لم تكن مجرد تقارير عن المروض المسرحية، وإنما كانت دراسات وتحليلات وتأملات واعية يقوم بها كما أسلفنا إنسان يجمع بين الحس النقدي وملكة الإبداع.

والمصنف لهذه المقالات يدرك أن كاتبنا لم يكن بصفة عامة راضيا عن الحركة المسرحية في ذلك الوقت، ويمكن أن نوجز مأخذه عليها في النقاط التالية :

سجل تارديو رفضه للموجة التي كانت شائعة في تلك الفترة عند عدد كبير من كتاب المسرح الذين دأبوا على العودة إلى تراث الماضي وبخاصة التراث الإغريقي، فيعيدون عرض المسرحيات أو الموضوعات الكبرى المشهورة ويكتبون على منوالها. ففي إحدى المقالات أعلن «تارديو» عن دهشته البالغة من ضخامة عدد المسرحيات الكلاسيكية أو ذات الموضوعات الكلاسيكية التي تم عرضها في تلك الفترة. سجل رفضه لمثل هذه المروض خاصة وأن المسرح يعاني من فصل تام بين نوعيات المروض المقدمة وبين واقع الناس المعاش، وأن اللجوء إلى المسرحيات القديمة يزيد من حدة هذه الأزمة لأنها كلها عروض تقع أحداثها خارج نطاق العصر الذي نعيشه وخارج حدود المجتمع الذي نعيشه.

ورفض «تارديو» التعليل الذي يقول بأن اللجوء إلى مثل هذه الموضوعات القديمة هو بمثابة نوع من الهروب بالنسبة للكاتب والمتفرج، معلناً أن المسرح في جوهره هو نقيض الهروب. فواجب المسرح أن يشغل الناس باهتماماتهم «وأن يجعلنا ننغمس في حقيقة كياننا، وكياننا مائل في عصرنا وزماننا».

ويرى «تارديو» أن المسرح الحق، ينبغي أن يكون انعكاساً للقوى الكبرى التي تتخذ من الإنسان مجالاً لصراعاتها، مع بقائها ملتصقة بالعصر. كما أخذ على هذه المسرحيات القديمة أو المقلدة لها ضعفاً في المعطيات الدرامية، كما عاب على شخصيتها ما يسمهم من الجمود وعدم التطور.

ومن ناحية أخرى شجع «تارديو» على التجديد وإطلاق الخيال، وحيثما ما كان قد بدأ «جان جيردو» من تطوير عميق لفن المسرح. كما عبر عن إعجابه

بمسرحيات «سالاكرو» وإثى على أثر «بيراندللو» فى المسرح الفرنسى، وبخاصة مزج الواقع بالخيال، والجد بالهزل، وسير أغوار النفس البشرية..

وكان لابد أن يهاجم «تارديو» المسارح التى لا تسعى إلا وراء الكسب المادى، ضاربة عرض الحائط بالقيم الفنية وضرورات الخداعة والتجديد، مما يجعل القائمين عليها لا يتورعون عن تسخير كل الوسائل الرخيصة لتعلق الفرائز الدنيا عند المتفرج الساذج.

أما الهدف الثانى الذى كان يسمى «تارديو» إلى تحقيقه فى عالم المسرح، فهو إمكانية خلق «تراجيدىا جديدة» فقد ذكر هذه العبارة مراراً فى عدة مقالات. وجاء عرض مسرحية لوركا الشهيرة «بيت برناردا» فرصة أمام «تارديو» ليعبر عن إعجابه بهذه المسرحية وكتبها، ويشير إلى عودة ظهور الحتمية التراجيدية فى هذه المسرحية ممزوجة بالمعتقدات الموروثة وتجاوز الواقعية المقصودة سبباً وراء آفاق أرحب لسبر عظمة الإنسان. كما إثى فى هذا الصدد على المخططات الدرامية فى هذه المسرحية.

وعلى صعيد اللغة المسرحية التى بدأت تشيع فى الأوساط التبهرجية، وبمناسبة عروض موسم ١٩٤٧ الذى شهد كلاً من جيرودو «أبو اللو نابوك» وجان جينيه «الخادمتان»، وأوديبيرتى «الشرىستشرى» جياً تارديو عودة المسرح إلى «قوة اللغة» وسحر الكلمات. كما إثى على قبيل هذا المخرج بين مستويات اللغة المختلفة : فمن المادية إلى التجريد، ومن السوقية إلى النبيل، على شاكله التضاد فى فن التصوير.

وأخيراً يأتى دور الإخراج فى اهتمامات «تارديو» وطموحاته لبعث المسرح الفرنسى من حالة الركود التى كان عليها. فقد دعا الكتاب إلى تسخير سائر الوسائل التعبيرية فى المسرح. وجدد الدعوة إلى اعتناق آراء «أرتو» فى الإخراج واللجوء إلى اللغات المسرحية غير الكلامية من حركة وإيماء وغناء.

المسرح ضد المسرح :

ويبدو أن «تارديو»، الكاتب المسرحى، لم يستطع أن يتخلص من هواجسه وهمومه الخاصة بهذا الفن. فقد استمرت هذه الهواجس والهجوم حتى بعد أن

بدأ «تارديو» يكتب مسرحياته الأولى. كل ما هناك أن النقد النظرى انتقل إلى خشبة المسرح نفسها، عليها يمرض «تارديو» جزئيات هذا الجهاز الضخم، وهو المسرح، ويشرحه وينشر عيوبه، وبخاصة مايتعلق منها بالتقاليد المتوارثة العتيقة لهذا الفن وأعرافه البالية، وبذلك جعل «تارديو» من خشبة المسرح سلاحاً لمحاربة المسرح التقليدى. ومن هذه الميوب التى جسدها «تارديو على خشبة المسرح انتشار عادة استخدام التجنيزات فى المسرحيات والإسراف فى استخدام المونولوجات وقد خصص «تارديو» مسرحية كاملة للهجوم على الظاهرة الأولى «أوزوولد وزينايد»، وأخرى للسخرية من الظاهرة الثانية «يوجد جمهور غفير فى القصر».

* * *

مسرحية من هناك؟ باعتراف تارديو نفسه تلخص فى تركيز شديد الإنتاج المسرحى للمؤلف. ولعلها ثمرة مباشرة لأحوال الحرب العالمية. فالأسرة ولعلها تمثل البشرية جمعاء، تتألف من الأب والأم والابن مجتمعة حول المائدة فى المساء. ويأتى من يطرق الباب فيخرج إليه الأب رغم تحذير الأم. فيجد عند الباب رجلاً ضخماً يقبض على الأب ويخنقه. ويقوم الرجل بحمل الجثة فوق ظهره ويختفى من الباب. فى هذه الأثناء، الأم والابن يحولان رأسيهما ناحية اليمين وهما يخفيان وجهيهما بأيديهما، ويمكثان فترة فى هذا الوضع. امرأة ترتدى السواد تظهر :

المرأة

(يعد أن أطلقت زهرة)

هكذا، ما كان ينبغى أن يقع، وقع... فى الخارج، الليل يقترب من نهايته. كفى عن البكاء أيتها الأم الطيبة، وتوجهى نحو النافذة! (الأم تهض وتتوجه نحو النافذة). ماذا ترين؟ أجيبى! يمكنك أن تتكلمى الآن.

الأم

الريف مقطى بالموتى.

المرأة

والحي؟

الأم

الحي مقطلى بالزهور-

المرأة

والشمس، ماذا تفعل؟

الأم

الشمس فى قاع كهف، ولكن أشعتها الأولى بدأت تتخلل إحدى الفتحات...
(تطلق صرخة) آه....

المرأة

(بسرعة) ماذا ترين؟

الأم

أرى الأب... هناك... بين الموتى...

المرأة

ألم تكونى تمرقنه أيتها الزوجة المسكينة؟

الأم

بلى، ولكنه وسط رفاق كثيرين..

المرأة

(مخاطبة الابن) أيها الابن، توجه نحو النافذة وناد أباك.

(الابن ينهض. يتوجه نحو النافذة وينادى، فى حين تعود الأم إلى الجلوس)

الابن

أبى، أبى!.... أبى!....

المرأة

هل سمعك؟

الابن

نعم! ها هو ذا ينهض.. يتعدى الموتى الآخرين... ويتقدم نحو البيت.

الأم

أسمع خطواته على الدرج... إنه هو... (الأب وعليه هيبة الموت، يظهر على عتبة الباب، الذي ما يزال مفتوحًا. الابن يسرع إليه صائحًا: «أبي!»، الأم تدس وجهها لحظة بين يديها، ثم تنهض. الأم، في مواجهة الجمهور، دون أن تنظر إلى الأب): «من قتلك؟»

الأب

لم يكن إنسانًا.

الأم

من أنت؟

الأب

أنا لست إنسانًا.

الأم

من كنت؟

الأب

لا أحد.

المرأة

إذن أين الإنسان؟

الأب

ليس في أي واحد منا.

الأم

ومع ذلك، أنا أتذكر: أنت كنت حيًا...

الأب

فى كل واحد منا. الإنسان مات. لم يصيح له وجود، ليس له وجود، أولم يوجد بعد.

المرأة

أين هو؟

الأب

فلنبحث معًا: ذات يوم، بيننا ... سيكون.

(الأم والأب والابن يتوجهون فى بطن نحو الطاولة ويجلسون حولها).

المرأة

النافذة تضئ... (نور يلون بالفعل زجاج النافذة) شخص ما يقترب...
فلنتنظر!...

(١٩٤٧)

ستارة

هذا الجزع يطالعنا فى صورة فكهة فى مسرحية «الجهاز». فالتاجر الذى يمتلك قطعة الأثاث العجيبة يستقبل المشتري (الزبون) ولكن، لا الجهاز ولا المشتري يظهران للعيان. ومع ذلك فالبايع يبدأ فى التحدث عن جهازه إلى المشتري المفروض أنه فى الكواليس. يقوم البائع بذكر مزايا الجهاز الذى يفخر بأنه اخترعه منذ ربع قرن. وقد صممه كما يزعم بحيث يستطيع أن يقدم أى شئ نطلبه منه :

(ما رأيك؟ أليس شيئًا مذهلاً؟ فلنجرب، ماذا تريد أن تطلب منه؟ كيلو جمبرى؟ قطعة موسيقية؟ حل مسألة فى الجبر؟ منظرًا طبيعياً؟ رشقة عطر، استشارة قانونية، ماذا تريد؟ منفضة؟

أجل. منفضة!.. أنت متواضع!.. إنتظر.. (يذهب ناحية الجهاز) أنظر... أنا أضغط على الأزرار: م.. ن.. ف... ص.. (أجل، فقد قمت بتبسيط الرموز الكتابية)... أستخدم، أضغط على مقبض «الأعمال المنزلية».. ها هو ذا!

(فعلا بعد سماع فرقعة مدوية تصدر من بكرات ولولبات، وضجة من جراء انفصال أجزاء بعض الآلات المختلفة، يخرج على حين فجأة من الكالوس، ذراع بشرية متصلة للفاية مكسوة بالسواد وترتدى قفازاً أبيض، تحمل منفضة. المخترع يأخذ المنفضة، ويحتفظ بها في يده أو تحت إبطه حتى نهاية المشهد. الذراع تعود من حيث خرجت في حركة ارتجاجية).

أنت مندهش، اليس كذلك؟ ومع ذلك فأنت لم تشاهد شيئاً بعد. إنه يتكلم أيضاً، ذلك الحيوان. ناطق مائة في المائة!.. ماذا تريد أن يقول، هيه.. ماذا؟ حسنا. كما تريد! فوراً!.. سمعا وطاعة!.. إضغط على الأزرار : ش.. و.. ق.. ي. (١)، إنصت جيداً.

(نسمع من جديد ضجة انفصال الآلات، ثم):

(صوت الجهاز مترنماً بصوت أخف وأبله) :

وما نيل المطالب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وما استعصى على قوم منال إذا الأقدام كان لهم ركابا

* المخترع :

. ما رأيك في هذه الأعجوبة؟ هيه، صوت رائع!.. لاحظ أنك تستطيع أن تسمعه كما تشاء، الصوت هو هو لا يتغير، والكلام هو هو لا يتغير، وكذلك التفتيم! أه! أجل يا سيدي، أنت على حق، هذا مكعب كبير لأولئك الذين يعشقون الأشياء الجميلة! ولكي أبرهن لك على صحة ما أقول، ستستمع، إذا شئت، إلى الأبيات نفسها، بالصوت نفسه :

(١) المسرحية في الأصل تذكر بيتاً للشاعر الفرنسي الفريد دي موسيه وترجمته حرفياً «ليس أعظم من الألم العظيم، وقد ضلنا استعمال بيت شوقي لشهرته في الأدب العربي، وتيسير إدراك المفزى».

(يشغل بعض الأزرار والمقايض الخيالية. ضجيج وضوضاء، ولكننا بدلاً من
بيتى شوقى نسمع الآتى):

ماما زمنها جايه جايه بعد شوايا
جلبية لعب وحاجات.

* المخترع (وقد باغته المفاجأة) :

- ماهذا؟ ماذا جرى؟ خطأ؟.. (يتوجه ناحية الجهاز ويتفحصه).. أجل. مجرد
خطأ فى التحويل، ولكن أنا وحدى المسئول عن ذلك. وليس جهازى! إنه جهاز: لا
يخطئ، إنه معصوم من الخطأ، إنما الخطأ من طبيعتنا نحن معشر البشر
المساكين!.. لحظة.. ستفهم الآن كل شئ: هل ترى الدرج الرابع، هناك، من
أسفل، إلى اليسار؟ كلا، ليس هنا، تحت التمثال الصغير لكيوييد، الذى يرتدى
قبعة نابليون!... أجل، هذا... حسنا، على هذا الدرج الرابع، هل ترى صفى
الأزرار؟... الأزرار الحمراء، أعلى، والأزرار الخضراء أسفل؟ حسنا!... إذا جذبت
الزرار الثالث الأخضر والزرار السابع الأحمر، وليس العكس، نتجت زحزحة
يسيرة نسميها بلفنتا «من شابه أباه فما ظلم». وكما تدل التسمية فهو إشكال
عارض، لا يتضمن خطورة ظاهرة، ولكنه خطير فى الواقع، لأننا لا نلاحظ ذلك..
ونحن نصبح هذا الإشكال بأسلوب نسميه: «إذا أنت أكرمت اللئيم»، نحن نعرف
الداء؟ ولدينا الدواء. فلنبدأ من جديد!

قلنا الدرج الرابع، الزرار السابع الأخضر، والزرار الرابع الأحمر... هكذا!
تشغيل يعقبه ضجيج، ثم الصوت) :

(صوت الجهاز أخف كما سبق، لكنه هذه المرة بإيقاع سريع وأسلوب تهريجى)

وما نيل تؤخذ ولكن غلايا بالتمنى المطالب الدنيا

نيل بالتمنى وما المطالب الدنيا تؤخذ غلايا

ركابا ومالهم استعصى كان على الإقدام قوم إذا منال

استعصى إذا وما إذا كان قوم لهم منال ركابا

على ركابا وماقوم إذا كان منال الإقدام ركابا لهم استعصى

قوم على وما منال استعصى ركابا لهم كان الإقدام إذا

* المخترع :

-- آه! آه! ماذا جرى؟ مستحيل! غير معقول! كفى! كفى.. بطل أيها الوجود!
(المخترع يهرول إلى الجهاز، يهزه، ويركله بقدميه. ويدق عليه بقبضتي يديه.
الصوت يتوقف).

- سيدى أرجوك، سامح جهازى.. لقد اشتغل كثيرا هذه الأيام، لقد قمت
بتعليمه الكثير من الأشياء، وقرأت عليه الكثير. بحيث تشبع وصار مفعماً. ثم إن
ماحدث ليس سوى إشكال عارض، إشكال آلى. فلا بد وأن شخصا داس فوق
التوصيلات، اللهم إلا أن يكون السوس قد هاجم أخشاب المحور الرئيسى ليلة
واحدة يرتاح خلالها، ويعود كل شئ على مايرام.

... ولكننى لا أريد أن أتركك بهذا الانطباع السيئ، سأطلب من جهازى أن
يقدم إليك هدية، على سبيل الاعتذار لك، هيا سنعمل لك شيئاً رائعاً، شيئاً يظل
بالنسبة لك ذكرى، حتى لو لم تشتتر الجهاز. آه هناك، لقد وجدتها!

(يشغل الجهاز لحظة)

والآن ياسيدى، أغلق عينيك ولا تفتحهما إلا إذا قلت لك : ستكون مفاجأة..
واحد... اثنان... ثلاثة... هاك!

(ذراع الجهاز يخرج على حين فجأة مسدساً، ويطلق النار، تسمع فرقة، فى
خلفيات المسرح، صرخة عالية وضوضاء ناتجة عن سقوط جثة. فى حالة ظهور
المشتري فوق المنصة يسقط ميتاً. المخترع يظهر مذعوراً فى بادئ الأمر ثم يدفع
كتفيه كالمستسلم ويقول): موسيقى!..

(يقبض على ذراع الجهاز كما فعل فى بداية المشهد، وفى الحال، نسمع لحن
الأورغ الذى سمعناه فى البداية).

ستار

فى مسرحية «الأدب العقيم» نلتقى مع صورة أخرى لهذا الجزع الكابوس. فهذا الأستاذ الجامعى يستقبل الطالب الذى يكن له كل احترام وتبجيل، ويوجه الأستاذ نصائحه للطالب الذى يريد أن يتقدم للامتحان للحصول على دبلوم الدولة. ويودع الأستاذ الطالب الذى يخرج، ولكنه يصادف عند الباب شخصاً آخر سوقى الهيئة يدخل عند الأستاذ وهو يلعب فى سلسلة مفاتيح، ويحاول الأستاذ أن يتظاهر بالتماسك، ويطلب من الزائر الدخول. ويكيل له عبارات الترحيب. لكن الآخر يلزم الصمت ويبدى علامات الاستخفاف وعدم الاكتراث. ويحاول الأستاذ أن يكرم ضيفه بتقديم بعض البسكويت من صنع زوجته :

الزائر

(فجأة منفرج الأسارير)

أنت لك زوجة، أنت، آه، عجباً (يضحك) آه! آه! زوجة! آه، لا.... شئ مضحك...

الأستاذ

(مستفز للغاية، ولكن يحاول أن يكون لطيفاً)

طبعاً لى زوجة. زوجة وفية، لطيفة، رفيق...

الزائر

(جافاً) كفى...

الأستاذ

(فى اندفاع عزة وكرامة)

من فضلك ياسيد، ماهذه اللعبة التى تلعبها معنى؟ مامعنى موقفك هذا من رجل فى مثل مركزى ومكانتى؟ (يشئ من الثقة) هل تعلم أنك أمام أستاذ جامعى له سمعته، يحوطه تقدير زملائه واحترام طلابه، وحب أفراد أسرته؟ لقد بدأت أرى.

الزائر

(ساخرًا ومهددًا، وكأننا بدأ نهتم بالمحادثة)

آه! بدأت ترى؟

الأستاذ

بالضبط، بدأت أرى أن موقفك فيه إهانة خطيرة لى. المهم، ماذا تريد؟

الزائر

(مندفعًا مرة واحدة نحو الأستاذ وناظرًا فى عينيه)

تريد أن تعرف؟

الأستاذ

(مفزعًا ومتراجفًا نحو اليسار)

نعم، أجل، أريد أن...

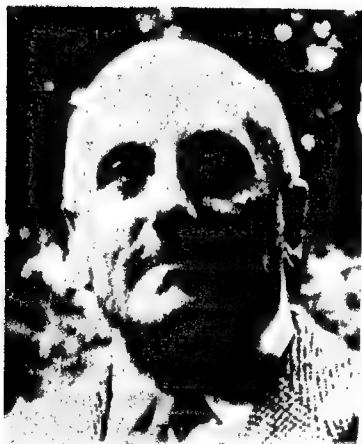
الزائر

(مهددًا أكثر فأكثر)

تريد أن تعرف، هه؟ إذن، خذ! (يكيل له ثلاث لطمات عنيفة أو أربع براحة
يده وظهرها. الأستاذ ينهار فوق الأرض قائلًا المنضدة الصغيرة والكتب. الزائر
يستعيد هدوءه كأنه فرغ من أداء واجب صعب ولكنه ضرورى. ويتوجه ناحية
الجمهور فى جدية تامة) لن أشرح لكم هذه القصة. ربما تكون قد وقعت بعيدًا
جدًا من هنا، فى أعماق ذكرى سيئة. إننى أت من هناك لكى أخطركم وأقتعكم.
(بصوت خفيض وأصبعه على شفثيه) صه! هناك شخص نائم ويمكن أن
يسمعنى... سأعود... (يبتعد على أطراف أصابعه)... غدًا.

(١٩٤٧)

ستار



جان تارديو.

Jean Tardieu مسرحية البيانولا (قطعة الأثاث) جان تارديو.

La comédie du langage *suivi de* La triple mort du Client



Texte Intégral

Samuel Beckett (1906 - 1988)

صمويل بيكيت

من جحيم الانتظار إلى جحيم الناس

سمويل بيكيت Samuel Beckett

(١٩٠٦، ١٩٨٨)

أيرلندى المولد والجنسية، انتقل إلى فرنسا ليمش في باريس منذ زهرة شبابه للدراسة والتدريس وظل فيها حتى توفي عام ١٩٨٨.

كتب القصة القصيرة والرواية والمقال النقدى، وهو من رواد موجة الرواية الجديدة، وذلك قبل أن يصبح رائداً من رواد مسرح العبث ويحصل على جائزة نوبل عام ١٩٦٩ عن مسرحيته «في انتظار جودو» التى رفضتها دور النشر المروفة ولم توافق على طبعتها سوى دار «منتصف الليل» التى تنشر الأعمال التى لا يرمى لها رواج أو توزيع واسع. كما أن جميع المسارح رفضت عرضها وحينما استجاب أحد المسارح وعرضت المسرحية، خرج المتفرجون فى منتصفها ولم يستمر للنهاية سوى أفراد لا يزيدون على أصابع اليد الواحدة منهم المؤلف والمخرج والكاتب المسرحى الشهير «جان أنوى» الذى أثنى على المسرحية وتبأ أصحابها بمستقبل باهر.

وإذا كان لنا أن نوجز مسرح سمويل بيكيت فى هذه المعجالة فإننا نقول إنه شديد التأثير بالشاعر الإيطالى العظيم «دانتي» لدرجة أننا نستطيع أن نؤكد أن عالم سمويل بيكيت لا يختلف كثيراً عن عالم دانتي. بل إننا لو تتبعنا التسلسل

التاريخي لإنتاج بيكيت يمكننا أن نجد فيه ما يشبه حلقات الجحيم التمسح الشهيرة في الكوميديا الإلهية بدءاً من الانتظار العقيم حتى الموت والفناء.

الحقيقة أن عالم بيكيت هو عالم الموت والفناء بكل ملحقات الموت ومداخل الفناء، فموضوع الموت يتردد في أعمال بيكيت كاللزمة الموسيقية. إن الموت قائم مستقر في أعماله كأنه في عقر داره، أشبه بالغراب في أعمال «آلان بو».

إن أعمال بيكيت تدور أحداثها، إن كان فيها أحداث، على مشارف الفناء. فمعظم هذه المؤلفات تجرى أحداثها فيما يشبه المطهر. وكلها عبارة عن وصف لحالة احتضار أو أكثر لشخص أو شخص لا يمكن أن نسميها أبداً بل هي نقیض ذلك تماماً فهي من حالات المجتمعات وهي مريضة أو مشوهة أو مبتورة الأعضاء، متحف كامل للمآهات والقبح والدمامة. وعبر الاحتضار الذي تمر به هذه الشخص المأفونة تكشف الحياة عن طبيعتها وهي في انتظار الفناء الذي يقضى عليها وعلى الحثالات التي تعمرها. فيمنذ أن يلفظ الميلاذ للإنسان إلى الحياة، ينبى أن نتوقع موته إن عاجلاً أو آجلاً. فالطفل في عالم بيكيت، وهو نادر في عالمه، ماهو إلا جثة في مرحلة الإعداد. ومن ثم كان الحقد الدفين الذي يشغره المؤلف على كل ما ينبض بالحياة، كالأطفال والربيع. إن «هام» Hamm في مسرحية «نهاية اللعبة» و«ويني» Wennie في مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» يشحبان دهنلاً لمجرد فكرة رؤية طفل أو إنجاب طفل، لأن مولد الطفل عند بيكيت ماهو إلا امتداد للحياة، أي للفظاف. في حين أن الموت، أو الظمن، هو خلاص منها، وهو الذي قد يحقق العودة إلى حالة اللاوعي التي تتميز بها مرحلة ما قبل الميلاذ.

ولكن الموت عند بيكيت ليس لعنة يفر منها الإنسان كما هو عند غيره من الكتاب، ولكن الموت عند بيكيت أمل صعب المنال تسعى إليه الشخص، فهو راحة من كل عذاب.

لكن الشخص الماذجة التي تنقصها الخبرة، وبخاصة في أعماله الأولى مثل مسرحية «في انتظار جودو»، تأمل في الحياة خيراً، وتريد الاستمرار فيها

على أمل أن تتحقق المعجزة، المعجزة في الخلاص من المعاناة بوصول «غودو» أو المخلص بأى شكل من الأشكال.

أما في مسرحية «نهاية اللعبة» فالشخص تمثّل مرحلة متطورة. إن «هام» Hamm في هذه المسرحية لا يتعلق بالأمل ولا يتوقع حدوث المعجزة. إن كل شيء يتحول من شيء إلى أمّو، كل شيء يسير في طريق الفناء.

تقدم آخر نحو الفناء، نلاحظه في القصص القصيرة التي كتبها بيكيت بمنوان «أقاصيص» حيث الجسد لا يتفكّ يضعف ويتدهور ومن ثم كان السعي الحثيث إلى الراحة الأكيدة، راحة الصمت والسكون التي تعني الإلغاء الكامل لكل حدث أو فعل. «حتى نجوم السماء لم تعد تظهر لترشد الشخص إلى طريقه. إن الفناء وحده هو غاية الانتظار.

في مسرحية «كل الذين يسقطون» ما أن تقترب السيدة «روني» Rony من شيء أو تمس شيئاً إلا تعطل أو فسد. فما أن تقترب من الحمار حتى يحزن ويرفض المسير. وما أن تنظر إلى الدراجة حتى ينفجر إطارها. وما أن تجلس في السيارة حتى تتعطل. إن كل شيء في الطليعة تمر عليه السيدة «روني» لا يلبث أن يدخل في طور الفناء. حتى أوراق الشجر تجف، والشمس تختفى وراء السحاب. وسرعان ما يصيبها هذا البلاء وتعمها ظاهرة الفناء فكلما تقدمت في السير ثقلت خطواتها وأنهكتها المسير حتى توقفت تماماً.

وفي مسرحية «الشريط الأخير»، يستعين «كراب» Krapp بالمسجل الصوتي ليسترجع الماضي ويللم هويته. فذاكرته لا تسعفه لما أصابها من الضعف والوهن.

وهذا هو الشخص الوحيد في مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد» توجهه الصفاة للنشاط والحركة. ولكنه نشاط عقيم. فيعزف عن الحركة ويقرر الانتحار. وإذا كانت المسرحية من نوع التمثيل الصامت فإن الشخص يضيف إلى الصمت السكون والجمود الذي يعد الوسيلة الوحيدة للانتصار على غوايات الحياة وإغراءات الوجود. فإذا به ينطوي على نفسه ويضطجع على جنبه مولياً

ظهره للجمهور، متوقفاً في وضع الجنين أى وضع الفناء، أو وضع العدم قبل الميلاد.

وفي مسرحية «فصل بلا كلام رقم اثنين» جميع حركات الشخصين تدور بين مظهرين من مظاهر العدم أو الفناء هما الخروج من الخرجين والمودة إليهما. أو الخروج إلى الحياة والخروج منها. إن الخرج يرمز إلى بطن الأم أو القبر في الوقت ذاته.

وهذه «وينى» في مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» أكثر جنوعاً لما قضى به عليها من فناء بطيء، يتلها شيئاً فشيئاً، فهي مدفونة حتى مرور الوقت تضيق عليها حلقة الفناء فتفوس تحت الأرض حتى لم يبق منها سوى رأس تتكلم أو لسان يتحرك. حتى الكلام لن يلبث أن يسلب منها وهي واثقة من ذلك. فكل محاولة لتجنب الفناء هيء منشور. «جنون انتفاضة عقيمة ضد غزو الفناء الكاسح».

أما «هنرى» Henry في مسرحية «الرماد»، فهو لا يعيش إلا على ذكرياته التي يجترها في حين أنها تتلفى، رويداً رويداً. فالأصوات التي نسمعها حوله ليست أصواتاً حقيقية، وإنما هو الذي يستحضرها في الذاكرة. وكذلك الضوضاء هو الذي يتخيلها. إنه يتحدث مع أبيه الميت ومع زوجته وأولاده في العالم الآخر. وهو أيضاً يتخذ وضع الجنين في رحم أمه. الوضع المفضل عند شخص ببيكت لتكون مستعدة للذويان في الفناء على شاكلة بطل دانتي الشهير «بيلاكوا» في «الكوميديا الإلهية».

إن بيكت من خلال هذا العالم الذي يصوره لنا ومن خلال هذه الشخصيات التي تسكنه، يدعونا إلى أن نتفتح عيوننا على حقيقة مهمة، أزلية أبدية، وهي أن الموت والفناء هما نهاية كل مطاف، هما الخاتمة المحتومة لكل مظهر إنسانى أو ظاهرة بشرية.

وفي عنفوان سخطه على الحياة والوجود، يحنق بيكت على من أتيا به إلى هذه الدنيا، ويشيعهما باللعنات إلى الجحيم، جحيم الآخرة. وهو يشعر بالبغض،

كل البقش، نحو «بروميثيوس» الذي تحكى الأسطورة أنه سلب النار من الآلهة وأهداها للبشر عوناً لهم على الحياة. وهو ييفض الصباح حيث يفيق الناس من نومهم بنشاط، متجدد وإقبال على الحياة، أى بأوهام باطلة. كذلك فهو يحمل على الحضارة الإنسانية بكل ما قدمت من تقدم هو فى نظره غش وخداع: «الأدب والفنون والعمل والصحة والذوق السليم». ومن ثم كان للانتحار مكانة كبيرة فى عالم صمويل بيكيت. «إن الشخص تنظر الموت باعتباره منة وفضلاً لأنه نوع من التأثير من الحياة، وهو تحد للطبيعة. فبفضل الموت يصبح الإنسان البائس فى غوائل الدهر.. إن الموت يهين للضماير المعذبة الفرصة للراحة والصمت».

ذلك موجز سريع لمسرح صمويل بيكيت وللعالم والمخلوقات كما يراها ذلك الكاتب المهاجر من وطنه فراراً من الصراعات التى تمزقه، الكاتب الأيرى الذى عاش حريين عالميتين بأهوالهما وتوابعهما. وتعرض شخصياً لاعتداء على حياته بالسلاح الأبيض على شاكلة ما حدث لنجيب محفوظ فكان من الطبيعى أن ينعكس كل ذلك على مفاهيمه ورؤاه وإنتاجه. ومن ثم كان العالم الذى صوره بيكيت قائماً، قبيحاً، وسكانه أشلاء آدميين مشوهين وحياتهم جحيم مقيم. هذا الجحيم نتاوله بشئ من التفصيل.

أثر التركيب النفسي وبصمات الأسلاف

فى بحث له عن (صمويل بيكيت) متأثراً بالروح الدينية التى تسم صاحبه يلاحظ الناقد (أونيموس) أن الأيرلنديين (ومنهم بيكيت) هم أسبان الشمال (أو بدو أو صعايدة الشمال) وأنهم مفرمون بكل ما هو مطلق وبالتالي يزدرون الأحداث العادية العارضة:

ازدواجية فى المنف تصنع القديسين والمتمردين، وتنتج أدباً يتسم بالتشاؤم والتهريج ونظرة نحس ومسخ، والميل للقوة والتهكم.

والواقع أن إيرلندا هى مسقط رأس (سويفت) بفكاهته الباردة، و(ماتوران) بروايته السوداء، و(سانج) بقسوته وعنفه، و(بيتس) بماطفته الفاترة، و(برناردشو) بابتسامته المفتعلة و(لورانس دوريل) بتحليله الجاف، ثم ويصفه خاصة (جويس) بواقميته التى لا ترحم.

ولانتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن (بيكيت) يجمع بين هذه الأشتات. ومن ناحية أخرى حاول بعض النقاد أن يربط بين (بيكيت) وبين العديد من معاصريه من الكتاب. فعلى سبيل المثال حاول بعضهم أن يقرب بينه وبين «شبان موجة الغضب» (Angry Young Men). ووجد آخرون فى رواياته صورة من الرواية الجديدة. كما حاول آخرون ومنهم (مارتان إيسلان) أن يثبتوا أن مسرحياته تنتمى إلى موجة العبث.

والحق أن كل حقيقة من هذ الحقائق لها نصيب قل أو كثر، مباشر أو غير مباشر فى تكوين (صمويل بيكيت)، غير أن التأثير الأعظم الذى تعرض له كاتبنا جاءه من مجموعة أخرى من الأسلاف سنحاول أن نستعرضهم سريعاً فى الصفحات التالية، ليس فقط لأنهم يمثلون التأثير المباشر والأعظم، وإنما كذلك لأن هذا التأثير هو الذى يهمنى فى إطار الدراسة التى نحن بصدها .

ولكى نكمل صورة (بيكيت) فى إطار المناخ الأدبى الذى تشربه، نبداً فتحدد على وجه السرعة ما يدين به هذا الكاتب لهؤلاء الأسلاف وهم (ديكارت) و(كبير كنارد) و(كافكا) و(بودلير)، وذلك قبل أن تفصل القول فى التأثير الحاسم لثلاثة هم بحق وباعتراف الجميع الذين تركو بصمات واضحة فى إنتاج هذا الكاتب، ونقصد بهم الفرنسى (مارسيل بروسست) والإيطالى (دانتي أليغييرى) والأيرلندى (جيمس جويس).

ولعل أهم ما يربط بين (بيكيت) و(ديكارت) هو المنهجية أو أسلوب البحث. كذلك فإن شغوص (بيكيت) وهم فى غالب الأمر صماليك متفلسفون أو فلاسفة متصعلكون يتصفون بداء الشك أو التشكك وهو مبدأ ديكارتى.

وإذا كان النقاد الأنفلو ساكسونيين يؤكدون أن (بيكيت) وريث بميد (لديكارت)، فالحقيقة هى التى ذهب إليها النقاد الفرنسى (دوروزوا)، على الأقل هذا هو رأينا، وهى أن جميع ما كتب (بيكيت) إنما هو نقض ومعارضة مستمرة للديكارتية. وعلى سبيل المثال إذا كان الإنسان فى رأى (ديكارت) يتكون من الروح والجسد وهما شىء واحد لا يتجزأ، فالجسد عند بيكيت يخفى بحيث إن الإنسان عنده يتردى إلى صورة «رأس يتكلم».

إن اكتشاف (ديكارت) لحقيقة الإنسان المفكر هى عماد فلسفته التى تقوم على كلية الواقع، وهى تشير إلى نهاية الشك والرقى إلى اليقين، أما عند (بيكيت) فإن مثل هذا الاكتشاف لا وجود له على الإطلاق، فهو مُرجأ إلى ما لا نهاية، ولا حقيقة فى العالم ممكنة التحقق.

وإذا انتقلنا إلى (كبير كفارد) نجد أن (بيكيت) يتفق معه في أن شقاء الإنسان ناتج من أنه مزيج من الفناء والخلود أو من المنتهى واللامنتهى. ومن ثم كان من الميسر عليه أن يكون «هو نفسه»، لأنه يصب تارة في «لانهائية» هي بمثابة «نشوة فارغة» وتارة في «نهائية» تضمن له حياة في ظاهرها سعيدة، ولكنه «سيكون بلا أنا أمام الله». إن إدراك الوجود إذن إدراك بائس.

ولعل التقارب بين (بيكيت) وكافكا هو تقارب جوهري. فكافكا هو رمز لإدانة العبث الذي يطبع الحياة البشرية، وهو يعكس التيارات الأدبية، المعاصرة، وغنى عن البيان أن (بيكيت) الذى يجيد الألمانية قد أطلع مثل كثيرين من الشبان الذين يجيدون هذه اللغة على مؤلفات (كافكا) قبل أن تعرض له في باريس مسرحية «حارس المقبرة». كما أن بيكيت لم ينتظر حتى تترجم لكافكا «القضية والمسح» إلى اللغة الفرنسية.

ومن الواضح أن شخوص بيكيت بعدم تكيفها مع الواقع وتمرضها لمواقف وجودية لا ناقة لها فيها ولا جمل، تشبه أبطال كافكا الذين لا هوية لهم ويسمون سعيًا حثيثًا للخلاص في عالم «لا يرون فيه مخلصًا».

ومن الواضح كذلك أن (بيكيت) كان يفكر في رواية (كافكا) المسح حينما كتب على لسان بطله في رواية اللامسمى يقول: «على الآن أن أقوم بدور الميت، أنا الذى لم يعرفوا كيف يجعلونه يولد، ودرقتى، درقة الوحش القبيح، سوف تتعفن من حولي». كذلك فإن كلاً من (بيكيت) و(كافكا) يرى في نفسه أو في بطله الضحية والجلاد في وقت واحد. وأخيراً فإن كلا منهما، أو البطل عند كل منهما، يسعى إلى الاختباء في جحر أو ملجأ يمثل حضن الأم أو الرحم.

إن (كافكا) وهو يهودى تشيكي يكتب بالألمانية، على شاكلة (بيكيت) الذى يكتب الفرنسية، يستعمل لغة خارجية عنه.

هذا بالإضافة إلى أن «القضية» رواية (كافكا) الشهيرة التى اقتبسها أندريه جيد وأخرجها للمسرح (جان لوى بارو) في عام ١٩٤٩، تصور لنا عالماً كابوسياً أشبه بعالم (بيكيت):

فى داخله نحن أنفسنا عاجزون أمام تجارب لا نجد لها تفسيراً ولا تبريراً
ولا منها رجاء. وهى فى ذات الوقت شبيهة بطريقة غريبة، بتجارب الحياة
اليومية العادية.

أما عن التقارب بين (بيكيت) و(بودلير)، فحسب معلوماتنا، لم يشر إليه
سوى الناقد الإنجليزي (برونكو) الذى يقول فى كتابه المعروف بعنوان مسرح
الطليعة أو المسرح التجريبي:

إذا كانت الأوديسة والملاحاة الإلهية تصفان لنا رحلتين إلى مكانين محددين
(الوطن والجنة)، فإن رائعة (بودلير) الرحلة تصور لنا الإنسان المعاصر هائماً بلا
هدف تقريباً سميّاً وراء معنى، ثم يمود فى النهاية إلى نقطة الانطلاق دون أن
يجنى من رحلته إلا الملل والسأم.

إن شخوص (بيكيت) التفساء هم ورثة الإنسان الذى لا غاية له عند (بودلير)
كما أن غياب العنصر القصصى تأكيد صريح بأن الإنسان لا يتجه مطلقاً إلى
مكان محدد.

والآن وقبل أن نبدأ تحليلنا لأسلاف (بيكيت) الحقيقيين وهم القرنس
(مارسيل بروسى) والأيرلندى (جيمس جويس) والإيطالى (دانتى) نسجل بشكل
سريع أثر كاتبين آخرين على صاحب «فى انتظار غودو» وهما الإيطالى
(بيراندللو) والألمانى (برخت)، الأول عن طريق تصوره لمنصة التمثيل باعتبارها
منصة تمثيل لاغير، وتمرده على القيود التقليدية التى تعرقل انطلاق الفنى
المسرحى، والثانى عن طريق موقفه المتمثل فى عدم اعتبار المسرحية شيئاً آخر
غير مسرحية، ونظرته للشخوص باعتبارهم ممثلين يمثلون فوق منصة تمثيل.

* * *

كان البحث القصير الذى وضعه (بيكيت) فى مطلع حياته الفنية عن الكاتب
الفرنسى (مارسيل بروسى) حاسماً وجوهرياً فى تحديد الخط الذى سار فيه بعد
ذلك. والذى يهمنى فى هذا الموضوع هو أن (بيكيت) حينما وصف عالم (بروسى).

كان يحدد ملامح العالم الذى سيصبح عائله هو فيما بعد: «شخص (بروست) هم ضحايا ذلك الشرط الغالب وذلك الظرف القاهر، ألا وهو الزمن» .

إن البحث الذى وضعه (بيكيت) بعنوان بروست جاء متضمناً جميع القضايا التى كان سيعالجها (بيكيت) بعد ذلك فى رواياته ومسرحياته. ومن بينها على سبيل المثال أنه ليس هناك مجال للفرار من الساعات والأيام. ولا من أمس ولا من غد. ليس هناك مفر من الأمس لأن الأمس غيرنا وشوهنا أو نحن غيرناه وشوهناه.

إن التشابه بين (بروست) وبين (بيكيت) أعمق من ذلك أيضاً. فبين كل منهما وبين إنتاجه نوع غريب من المطابقة التى تجعل من الكاتب نفسه الشخصية الرئيسية التى يصورها فى مؤلفاته، تلك الشخصية التى تقبع فى حجرتها مع ذاكرتها ترقب أحلامها وهى تتراعى أمامها:

فى عالم (بروست)، (بيكيت)، يبحث عن نفسه ويفتر عليها. ويتحقق من أن الإنسان ما هو إلا سلسلة زمنية متقطعة. والشخصية «افتراض رجمى يتعلق بالماضى» والأنا أكادس من المادة تجعل أمام تسرب الواقع الرهيب ستاراً ينتزعه الألم والعباد. تلك حال التجربة الفنية.

إن نظرة كل من (بيكيت) و(بروست) إلى الحياة نظرة متشابهة. والذى فتن (بيكيت) عند (بروست) هو بالذات احتقاره للفن الواقعى، أى عرض الحقيقة المادية المبتذلة التى تخضع لعبودية الزمان والمجال: قصارى القول إن ما أحبه (بيكيت) فى (بروست) هو الشاعر:

لقد علمه التقليل من شأن الأنا النشيط، الذى يعيش حالياً، لمصلحة (الأنا) العميق الذى نستطيع فى خفية أن نلتقط وجوده فى السكون، فى الوحدة، فى المزلّة، حينما يرقد الإنسان فى خلوة فى مكان مظلم مبطن، أو فى حجرة من الفلين، يصنّت على أصوات داخلية هى وحدها تمثل الحقيقة.

ها نحن أولاء على مشارف عالم (بيكيت) بل أكثر من ذلك، إن رؤية (بيكيت) للحياة والمأساة الإنسان في هذا العالم تتضح من خلال قراءة السطور التالية في بحثه عن (بروست):

إن المأساة لا تعبأ بالعدالة الإنسانية (...) إن المأساة تمثل التكفير عن الخطيئة الأولى، خطيئة الإنسان الأولى الخالدة (...) الخطيئة التي ارتكبها يمولده. وأخيراً، نختم تحليلنا لتأثير السلف على (بيكيت)، بمرض لتأثره بكل من (جويس) و(دانتي) ونفضل ألا نفصل بينهما في هذا الصدد. ذلك لأن (بيكيت) قد عمق معرفته بصاحب الملهاة الإلهية (دانتي) من خلال علاقته بصاحب أوليس (جويس).

حينما عُيِّن (بيكيت) محاضراً للغة الإنجليزية في باريس وجد في هذه المدينة وبالذات شارع (أولم) الذي كان يعمل فيه، جوّاً ثقافياً يختلف كثيراً عما عهده في أيرلندا حيث كان يسود التزمّت الخانق بالمقارنة بروح التحرر أو الليبرالية الممهودة في شارع (أولم). في هذا المناخ الباريسي تعرف بيكيت على (جيمس جويس).

ومن الجدير بالذكر أن مؤلفات (جويس) عرفت طريقها إلى الكتاب الأوروبيين الآخرين ببطء وصعوبة، أما فيما يتعلق بكاتبنا (بيكيت) فالأمر كان يختلف كثيراً. فإذا كان (سارتر) و(كامو) وغيرهما من كتاب تلك الفترة لا يلتفتون إلى (جويس) ولا يهتمون به، فإن (بيكيت) كان يعرفه حق المعرفة بل وكان يجد فيه نموذجاً يحتذى. ونشير بادئ ذي بدء إلى أن ما كان يروق بيكيت في أعمال (جويس) هو العلم الدائري أو المكوكي الذي يصوره هذا الكاتب بوصفه مطهراً دائماً أبداً حيث «الرذيلة والفضيلة تحثان الزمن البشري على التقدم». كذلك مما جذب بيكيت إلى (جويس) فكرة التيه التي تعتبر من القضايا الملحة في عالم (جويس).

ومن ناحية أخرى، فإن تقدير (بيكيت) لـ (جويس) وإعجابه به يعتبر وثيق الصلة بتقديره لكاتب إيطاليا الأعظم (دانتي) وذلك من خلال البحث الذي كتبه

(بيكيت) وجمع فيه بين الكاتيين بعنوان: دانتي.. برونو.. فيكو.. جويس. كذلك فإن هذا الإعجاب كان الدافع وراء تأليف (بيكيت) لأول أعماله الإبداعية بعنوان: وخز ورفس.

إن (بيكيت) بإغلاقه دائرية الوجود الإنساني في صورة «القط الذي يعض ذيله، لم يكن يصور رؤية (جويس) التشاؤمية للعالم وحسب، بل أنه كان يعرض كذلك صورة المظهر كما رسمه (دانتي) من خلال هذه الدائر المشثومة:

إنه أكثر من تفسير وتأويل، إنه تمهيد لكل ما سوف يشكل الظروف التي ستحيط بشخص (بيكيت): انتظار تتخلله انتفاضات وقرارات تخمد وتضعف شيئاً فشيئاً حتى تقضى بالكائن إلى حوار (بيلاكو) تلك الشخصية النموذجية الخارجة من ردهة المظهر، والتي سيصبح صاحبها بطل وخز ورفس كما سيصبح الشخصية النموذجية في مؤلفات (بيكيت) الإبداعية.

ويلاحظ (لودفيغ جانغفييه) في كتابه عن (بيكيت) أنه ما من كتاب لبيكيت إلا ويشير إلى شخصية (بيلاكو). هذا إذا لم يذكر اسمه صريحاً وبصفة خاصة في المؤلفات التالية: وخز ورفس، ومورفي، ووات، ومولوا، وفي انتظار غودو ونهاية اللعبة، وكيف يكون.

أما في مؤلفات (بيكيت) التي كتبها باللغة الفرنسية فلا يذكر اسم (بيلاكو) بل هو يصبح متمثلاً تماماً في الشخص: تلك الجوقة من المميان والمعجزة التي تدعى (مالون) أو (مالود) أو تمضي غفلاً من الأسماء. ففي مولوا، ومالون يموت واللامسمي، ونصوص بلا جدوى كما تدل العناوين، نجد (بيلاكو) وقد تجرد شيئاً فشيئاً من كل هوية شخصية، أما في مسرحيتي في انتظار غودو، ونهاية اللعبة فإن (بيكيت) ينقل هذه الظاهرة، ظاهرة التحلل إلى منصة التمثيل. وإذا بالنلوعات التي تتألف منها الأعمال الروائية السابقة تستمر في شكل حوارات في هذه الأعمال المسرحية. أو على حد تعبير (ستراس):

مونولوجات بيكيت الداخلية، كل ما هناك أنها تصبح خارجية وتتخذ شكل التمثيل الصامت (بانثومايم) الناطق.

وحتى فيما يتعلق بالتفاصيل الدقيقة، فإن (دانتى)، كما يؤيد ذلك كثير من النقاد، قد ترك بصمات واضحة فى أعمال (بيكيت). وقد ذكرت الناقدة (جيرمين بريه) بعض هذه التأثيرات:

لقد عاد بيكيت بذاكرته إلى (دانتى) وعالمه أكثر من مرة فهذا الراوية فى اللامسمى مفروس أشبه بالفسيلة داخل جرة عميقة تصل حافتها إلى فمه (...)، وهذا الراوية فى «كيف يكون» يزحف على بطنه ووجهه غارقاً فى الوحل، وهذا (موران) الأعرج يسير شتاء كاملاً فى الغابة بشق الأنفس، وهذا (ماكمان) يلتحف السماء منبطحاً على الأرض تحت وابل الأمطار.

هذا وكثير غيره من المواقف والتفصيلات المقتبسة من عالم (دانتى) وتزخر بها مؤلفات بيكيت: أمطار الجليد فى الحلقة الثالثة، وغابة المنتحرين فى الحلقة السابعة، بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول مع الناقد (لودفيغ جانتفييه) إن جهيم (دانتى) هو مصدر الجحيم فى عالم (بيكيت):

المخلوقات التى ينهشها الزمن نهشاً، والمناق الرهيب الذى يجمع بين الخونة فى الحلقة التاسعة. إن (زوى) وزوجته فى مسرحية «كل الذين يسقطون» يذكران بصورة العذاب المخصص للفشاشين فى الحلقة الثامنة. وإذا كانت الحياة على الأرض شبيهة بالمطهر، فإن هذا المطهر يعمل بكافة عُدَد التعذيب الجهنمية الخاصة بالجحيم.

ونحن نأتى إلى ختام هذا التحليل حول ما يدين به (بيكيت) لبعض الأسلاف، لا سمعنا إلى أن نشير إلى أن تأثر (بيكيت) بهؤلاء الأسلاف لا معنى تأثراً حاسماً مطلقاً. فهناك اختلافات جوهرية تفصل بين (بيكيت) وبين هؤلاء الأسلاف، وبصفة خاصة فيما يتعلق بالنظرة إلى العمل الفنى وإلى اللغة أكثر من ذلك، فهو تأثير حقيقى وزائف فى وقت واحد، إيجابى وسلبى، وبمعنى أوضح هو تأثير وتمثل من ناحية، ومعارضة ورفض من ناحية أخرى.

نضيف إلى ذلك أن أسلاف بيكيت لا يقتصر على مجموعة الكتاب والمفكرين الذين تعرضنا لهم فى الصفحات السابقة. إن أعمال بيكيت الروائية

والمسرحية تشتمل على مواقف ومشاهد وانطباعات بل واقتباسات تدل دلالة واضحة على تأثيرات أخرى عديدة لا سبيل إلى حصرها نذكر منها:

(غيلينيكس) و(هيراقليتس) و(مالبرانتش) و(ليبينتز) و(سامويل جونسون) و(بروتون) و(شويهاور) و(سويفت) و(ستيرن) و(هولديرلين) و(غوته) و(رامبو)، الخ.

غير أن صوتاً جديداً مثل صوت (بيكيت) لا يمكن أن يكون مقلداً، بل هو يناقش ويجادل، يأخذ ويمطى، يؤثر ويتأثر.

من جحيم الانتظار إلى جحيم الناس

تأتى على الناس أزمان تضيق الحياة بهم، وتستحكم حلقاتها، ولا يجدون ملجأ ولا مخرجاً، ويحاربون فى أرزاقهم وحرىاتهم وعقيدتهم، ويستبد بهم الحكام، ولا يراعون فيهم عهداً ولا ذمة. حينئذ ينقسم الناس إلى طائفتين: فئة ساخطة وفئة صابرة.

أما الساخطون، فهم الذين يخرجون أو يشورون على الأوضاع، ويحاولون تغييرها بالقوة. وقد ينجحون فى هذه الثورة، فيحققون آمالهم فى حياة أفضل، وقد لا ينجحون، فيفقدون كل شيء وينطبق عليهم قول الشاعر:

«رب يوم بكيت فيه فلما صرت فى غيره بكيت عليه».

وأما الفئة الصابرة، فهم يتكونون فى معظمهم من المتدينين الذين يؤمنون بالتقية أى مهادنة الحاكم انقاءً لشره ويطشه حتى يقضى الله فيه أمراً. هذه الفئة المحتسبة التى تقوض أمرها إلى الله تمتدق فيما يعرف فى الأديان والمذاهب بالمهدى المنتظر أو المسيح المنتظر أو المخلص، الذى سيأتى يوماً من الأيام ليملا الأرض عدلاً كما ملئت جوراً.

ولا فرق فى هذا الاعتقاد بين المفاهيم اليهودية والنصرانية والإسلامية، بل إن هذه العقيدة لا تقتصر على الشرائع السماوية إذ نجدتها فى المعتقدات الفرعونية والهندية والصينية والفارسية.

هذه العقيدة فى جوهرها، نجد صداها واضعاً فى مسرح صمويل بيكيت، بصرف النظر عن طبيعة الإيمان، إن المتصفح لأعمال بيكيت يجد إشارات كثيرة إلى الخالق عز وجل، وإلى المسيح عليه السلام، وإلى عملية الصلب فى عقيدة النصارى ، وإلى يوم الحساب. كذلك تتضمن مؤلفات بيكيت الكثير من العبارات والمواقف التى تكشف عن اهتمامات دينية عميقة عند هذا الكاتب. هذا بالإضافة إلى لفظة «جودو» وعلاقتها فى اللغة الإنجليزية بلفظ الجلالة. ثم العلاقات بين الشخص والخصوص والقضايا التى يعالجها وبخاصة قضية التكفير عن معصية آدم وقضية كبش الفداء، فمن المؤكد أن مثل هذه الأفكار الغيبية عند «بيكيت» لم تنشأ من فراغ، بل هى محصلة الثقافة الغربية الكاثوليكية الأوروبية عند بيكيت وتعامله مع الثقافات الأخرى.

إن أعمال بيكيت، والمسرحية منها بالذات، تمرض علينا شقاء الإنسان بمعزل عن الخالق، فهو شقى إذ يعتقد أن الخالق يشاهد الوضع البشرى ولا يبالى، وهو شقى إذ يعتقد بخلو العالم من القوة المصرفة، لأن النتيجة ستكون واحدة فى الحالتين. إنسان لا يرى للحياة أى معنى، وبالتالي فهو ينتظر بلا جدوى وحياته لن تكون سوى إرجاف عقيم لا يتعلق بأى أمل فى السمو أو الارتقاء. وهذا ما يعبر عنه الناقد ديروزوا Durozoi فى كتابه عن بيكيت:

«إن» «جودو» تكثيف للفلسفة الغربية المعاصرة: بدءاً من (نيتشة Nietzsche) وصيغته الخرقاء إلى (هايدجر Heidegger) الذى يرى أن الإنسان مخلوق ليموت، إلى الوجودية السارتية التى تزعم بأن الوجود عبث».

أول عمل درامى لكاتبنا بيكيت هو مسرحية: «فى انتظار غودو» وهى كمسرحية تعتبر قصيدة بهلوانية، مضحكة بصورة قاسية، أو هى قاسية بصورة مضحكة، إنها على حد تعبير (سوريل Souril):

«مأساة انتظار المخلص الذى لن يأتى»

ومع أنه يؤكد وجوده منذ بداية المسرحية وطوال عرضها وحتى إسدال الستار، فتحن لا نراه، بل نفتابنا شعور بأنه حتى إذا استمرت المسرحية أو امتدت

فصلاً آخر أو عدة فصول أخرى، فلن نراه. في كتابه «الجحيم بين أيدينا» يقول الناقد (بيرش Perche):

«إن (غودو) يمثل في الوقت نفسه فكرة وصورة من نتظره، ويفرض نفسه علينا من بعيد، ويعبر عنه شخوص المسرحية الظاهرون للعيان عن طريق الكلمة والحركة. إنه المخلص، المنتظر بكل عنف، إذن الفائب بكل عنف».

مأساة الانتظار عند بيكيت تزداد حدة وعمقاً بسبب وجود البنية الدائرية أو المكوكية التي تسم أعماله المسرحية. إن العود الدائري أو التكرار المكوكي يعنى أن الوجود ليس سوى عود أخرق أو تكرار يجافى العقل والصواب. وبذلك يأتى الشكل الفنى ملائماً للمضمون.

هذا المفهوم واضح كل الوضوح فى أعمال (بيكيت) التي تعتمد معظمها على هذه الدائرية أو المكوكية. ففى مسرحية «فى انتظار غودو» تتجلى هذه الظاهرة على مستويات عدة: أولاً مستوى الفصول، فبالرغم من التحولات التي طرأت على بعض الأشياء مثل (الشجرة) وعلى بعض الشخوص مثل (بوتسو Pozzo ولاكى Lucky) فإن الفصل الثانى ليس سوى إعادة للفصل الأول. ثم هناك التكرارية على مستوى العبارات التي تتردد مرارا على لسان الشخوص مثل: «نتظر غودو»، «لا نعرف مطلقاً»، «لا جديد» كذلك بعض أجزاء من الحوارات تتكرر بين (فلاديمير Vladimir) و(إيستراغون Estragon) فى الفصل الثانى. وهناك وجه آخر لهذه التكرارية أو الدائرية يلوح فى العبارات الأخيرة التي تختم كلا من الفصلين فهى عبارات متطابقة مع تبادل الأدوار فقط:

الفصل الثانى

فلاديمير: إذن. نذهب

إيستراغون: هيا بنا

(لايتحركان) (الفصل الثانى)

الفصل الأول

إيستراغون: إذن، نذهب؟

فلاديمير: هيا بنا

(لايتحركان) (الفصل الأول)

وأخيراً تتجلى هذه الدائرية من خلال الأغنية التي يترنم بها (فلاديمير Vladimir) من أن لآخر حول الكلب الذى دخل مخزن الطعام وسرق بعض النقاق. إن هذه الأغنية تمثل جوهر الدائرية. أو لا بسبب اللازمة التى تختتم كل فقرة فيها. ثم لإنها لا نهاية لها حيث تتطابق النهاية والبداية وأخيراً لأن (فلاديمير Vladimir) لا يفتأ يريدها مراراً.

إن جميع مظاهر التكرار التى أسلفناها يدلل بها الكاتب على رتابة الحياة. إذ أن (بيكيت) يرى أن الوضع الإنسانى بمثابة طريق مسدود، ومن ثم كان التوافق القائم عنده، بين الشكل الفنى والمضمون.

تأتى إيماءات الشخوص وحركاتهم لتؤكد مثل هذا الشعور. فهذا (ايستراغون) يحاول من أن لأن علاج حذائه فى عصبية وهذا (فلاديمير Vladimir) لا يفتأ يخلع قبعته ليتحسس داخلها محاولاً اكتشاف ما يحك رأسه، ومن الطبيعى أنه لا يجد شيئاً. كذلك نذكر فى هذا الصدد لعبة القبعات التى يقوم بها (ايستراغون Estragon) و(فلاديمير Vladimir) فى المشهد الشهير الذى يستعملان فيه قبعتهما بالإضافة إلى قبعة (لاكى Lucky) فى حركة دائرية متكررة أشبه باللعاب البهلوانات.

إن هذه الدائرية وهذه الرتابة وهذه التكرارية المكوكة تطبع الزمن بطابع التناقض، صحيح أنه يمضى ويترك بصماته فى الأجسام وعلى الوجوه ومن ثم كان الهرم الذى يصيب الشخوص، إلا أن الزمن أيضاً يتجمد مادام شيء لا يتغير فى واقع الأمر.

ردود الإنسان،

إذا كان مصير الإنسان هو الانتظار إلى الأبد، ترى ماذا يكون موقفه من هذا المصير؟ ماذا يفعل لمواجهة؟

أولاً، العودة إلى مرحلة ما قبل المولد،

إن أول رد فعل للإنسان هو محاولة العودة إلى بطن أمه. تجنباً للمذاب والمعاناة في هذه الحياة الدنيا وطول الانتظار المقيم، يحاول الإنسان أن ينسحب من الحياة. غير أن شخوص (بيكيت) لا تخرج من هذه الحياة عن طريق الانتحار، لأنها غير واثقة من أن الموت سيقدم لها الراحة والطمأنينة أو وضماً أفضل. إن ما يجن إليه إنسان بيكيت في الواقع هو العودة جنيناً في بطن أمه والأمثلة كثيرة: فمئذ رواية بيكيت الأولى (مورفي Murphy ١٩٤٧) وحتى (بينغ Bing ١٩٦٦) نجد عند الشخوص هذه الرغبة في العودة إلى مرحلة ما قبل المولد. فنحن نلاحظ أن هذه الشخوص تميل إلى التحرك زحفاً على بطنها وتفضل التمدد أو الانطراح أرضاً.

نضيف إلى ذلك أيضاً الراحة التي يشعر بها الشخوص أثناء وجودهم داخل أماكن مغلقة تشبه بطن الأم. كالجيرة المغلقة والبرج والحفرة ووعاء القمامة.

ثانياً، اللامبالاة،

امام استحالة العودة إلى حالة الجنين في بطن أمه، أصبح على شخوص (بيكيت) أن يبهثوا عن سلوك آخر يردون به على عبث وضمهم وحياتهم. إن الانتظار الطويل المقيم يجعل الشخوص يعمدون إلى الكف عنه والخلود إلى نوع من اللامبالاة أو عدم الاكتراث بالوضع كله. فإذا كان أي عمل يشرع فيه الإنسان نادراً ما يؤدي إلى النتيجة المرجوة ولا يسفر إلا عن خيبة الأمل، فلم يمد أمام الإنسان إلا الانطواء على نفسه. إن مثل هذا الشعور يختم كل فصل من فصول مسرحية «في انتظار غودو» كما أسلفنا:

ايستراغون: إذن، نذهب؟

فلاديمير: هيا بنا.

(لا يتحركان) الفصل الأول.

فلاديمير: إذن، نذهب؟

ايستراغون: هيا بنا.

لا يتحركان) الفصل الثانى.

وبالمثل فى مسرحية «نهاية اللعبة»، حينما لا يسفر نشاط البطلين عن أى تغيير جوهرى فى الموقف، يسدل الستار على هذه العبارات التى يلقيها أحدهما دون أن يعقب عليها الآخر:

«فلنلعب هكذا.. ولا نتكلم بعد ذلك.. ولا نتكلم بعد ذلك أبداً».

وهذا بطل مسرحية «فصل بلا كلام رقم واحد» الذى يعتبر مثلاً على اللامبالاة وعدم الاكتراث. فحينما يخيب أمله على أثر كل محاولة يقوم بها للوصول إلى الماء، ينتهى به الأمر إلى الإعراض عن أى حركة. وحينما تعود الأشياء إلى محاولة إغوائه مرة أخرى «لا يتحرك» ويولى ظهره للجمهور.

ثالثاً، الإنسان النشط الفعال أو الديناميكية،

ولكن حالة اللامبالاة بما يستتبعها من خمول وجمود ليست فقط مستقصية على الإنسان ولكنها أيضاً لا تطاق. وعلى النقيض من ذلك فالإنسان النشط المتحرك، الذى تستوعبه الحياة الحاضرة باهتماماتها ومشاغها، هذا الإنسان لا ينتظر، لا يكون فى حالة الانتظار، أو بمعنى آخر يتجنب الانتظار ويتقلب عليه بالنشاط والحركة. فلكى نتحمل الحياة، لابد لنا من الحركة. ولكن إذا كانت الحركة والنشاط يقضيان على حالة الانتظار العقيم الممل، فإنهما يفتحان الباب أمام شر آخر يتمثل فى خضوع الإنسان لطغيان العمل ودوامه الشغل:

«غسل ومسح وكمس، وتشطيف وتنظيف وتجفيف وتلميع وحرث وسقى وزرع وغرس وقطف وجنى وقلع».

ويعتبر (بوتسو Pozzo) السيد المتسلط فى مسرحية «فى انتظار غودو» ومثلاً واضحاً للديناميكية وللإنسان النشط. فهو دائماً على عجلة من أمره، والوقت بالنسبة له قصير، وهو يعبر عن ذلك فى هذه الكلمات القليلة:

«النهار ينير لحظة، ثم إذا بالليل يهبط من جديد» إذن لابد من العجلة. والواقع أن حمى (بوتسو Pozzo) وعصبيته تكشفان عن انحراف مزاجى عميق،

فهو ينبغي أن يستغل الوقت والحياة ويدور في دوامة الحركة التي تنتظم كل شيء غافلاً عن عمق هذه الحركة، جاهلاً بفجواها الذي يخلو من كل قيمة أو جدوى.

إنه يعتقد أن وقوفه أمام الصعلوكين (إيستراغون وفلاديمير) نوع من الضعف. فبالقرب منهما يخشى أن يمشى أى أن يفكر وينتظر مثلهما. لذلك فهو ينتزع نفسه من بينهما ويرحل في حدة وفجأة، ويخطى واسعة، مطرقاً بسوطه في عنف وقسوة.

إن (بوتسو Pozzo) على النقيض من المنتظرين، إنسان آل على نفسه أن يتحرك ويتصرف كأنما الإجابات على الأسئلة أصبحت معروفة. إنه عبد لساعة معصمه، ولا يستطيع أن يتحمل فكرة غياب الزمن، وبالتالي فكرة الانتظار اللانهائي. ولعل الممى الذي أصابه في الفصل الثاني هو تعبير بليغ عن رفضه أن يرى الحياة البشرية بالصورة التي هي عليها.

رابعاً: الهجاء

ولكن هذه الديناميكية، كردود الفعل الأخرى: لا تغير من واقع الأشياء مما يلجئ الإنسان إلى رد فعل أقوى وأعنف. فحينما لا يمش الإنسان في الطبيعة على المزاء لألامه وكرويه فإن مزيه أو عدم اكتراثه أو نشاطه يتحول إلى هجوم عنيف ضد المقدسات ثم ضد المجتمع بما حققه من تطور وتقدم.

وهناك احتمال كبير بأن (فلاديمير Vladimir وإيستراغون Estragon) في مسرحية «في انتظار غودو» يمثلان عقيدة الرجل الغربي الذي تلقى هذه العقيدة من خلال اليهودية والتصرانية. فهو يتصور الإله مليئاً عطوفاً رحيماً من ناحية وقاسياً جباراً من ناحية أخرى لا يأتي لإنقاذ الملهوفين ومساعدة المنتظرين.

وهذا عنوان مسرحية «كل الذين يسقطون» مأخوذ من التوراة فالسيدة (رونى Roony) تخبر زوجها بأن الواقع سيلقى خطبة واختار عنوانها آية من آيات التوراة نصها:

«الله في عون كل الذين يسقطون ويقيم كل الذين انحنيت ظهورهم» وبعد لحظة صمت ينفجر الزوجان في مضحكة وحشية صاخبة، ويفسر الناقد (برونكو Pronko) هذه المضحكة قائلاً:

«لعل مصدر هذه الضحكة الساخرة، أن هذين البائسين قد تحققا أنهما بالرغم من سقوطهما وانهيأهما التام فإن أحداً لم يقدم لهما يد العون».

بعد ذلك يأتي الهجاء الموجه إلى الكتاب المقدس أو بمعنى أصح إلى النسخ المتعددة من هذه الكتاب. فهذا (فلاديمير) يبرز بعض التناقضات في متون الكتاب المقدس حول قصة اللصين اللذين حكم على أحدهما بالصلب مع السيد المسيح بينما برئت ساحة الآخر.

وبالمثل لا يسلم المرسلون بهذه المقيدة من النقد، فيصورهم (بيكيت) في هيئة صغار الموظفين لا يصلحون إلا في مسك بعض الدفاتر ونقل التعميمات والتعليمات. فهذا الطفل الصغير رسول (غودو) لا يقدم ولا يؤخر. ولا يجيب إجابة واحدة شافية، بل إنه لا يدري حتى إن كان سعيداً عند سيده أم تمناً.

وفي غمار هذا الشك، وهذا الخلط، وهذا المعجز البشري، فإن جميع أنواع العلوم تنهار والمعارف تنهار، الزمن يتوقف. إن الغد أي الفصل الثاني من مسرحية «في انتظار غودو» أشبه باليوم أي الفصل الأول، والأماكن كلها طرق صحراوية لا يميزها إلا بعض أوراق تثبت في شجرة، وهكذا يصبح الإنسان بلا دليل زمني أو مكاني ولا يجد ما يعتمد عليه في تكوين آرائه أو في إصدار أحكامه. ولا أدل على ذلك من خطبة (لاكي Lucky) التي تعبر أصدق التعبير عن الفوضى التي تضرب فيها حضارة الغرب والمجتمعات الأوروبية المعاصرة.

يقول (كلود موريك Cloude Mouriac) في تفسير هذا المونولوج.

«إن مونولوج (لاكي Lucky) نوع من الرطانة أو التخريف الذي يتألف من شذرات من شتى المضاربات العلمية والفلسفية التي لا تربط بينها رابط، وتدور حول لفظي «ناقص ومهجور» وهما اللفظان اللذان يلخصان ما آل إليه مصير شغوص بيكيت. فهم مهجورون. وانتظارهم عقيم، وحوارهم ناقص».

وكما يسخر ببيكيت من الأديان، والكتب السماوية والمبعوثين، فإنه كذلك يسخر من أتباع هذه العقيدة ممن يتظاهرون بالقوى والورع لتملق الآخرين. فهي ذى الآتسة (فيت Fitt) في مسرحية «كل الذين يسقطون» مثال للشخص الملتزم بظاهر الأخلاق من دون الخير. فهي تبدو استعدادهما للمساعدة وتعين السيدة (رونى Rooney) العاجزة على صعود درجات السلم. ولكن مغزى هذا العمل الخير يتضاءل بل ويؤول حينما تريد صاحبته أن تلفت إليه الانتباه لتتعلق الآخرين. وفي ذلك يقول الناقد (بيرش Perche) في كتابه «الجحيم بين أيدينا»:

«وهنا يلتقى (بيكيت) بالفكرين الذين يأخذون على المتدينين استغلالهم للدين لتحقيق مأرب شخصية».

وأخيراً نلاحظ في أعمال (بيكيت) أن إشارته إلى الخالق عز وجل وإلى النصرانية والأنجيل، تتضائل بالتدرج، وكأنما أراد أن يذكرها في أعماله الأولى بفرض التخلص منها بعد ذلك.

اللهو واللعب:

بعد المحاولة الفاشلة في العودة إلى بطن الأم، واللامبالاة التي تستعصى عليه، والأنشطة التي لا جدوى من ورائها، والهجاء المقائدى الذي لا طائل من ورائه، ماذا يمكن أن يصنع إنسان (بيكيت) ليعترض على وضعه ويفير من نمط حياته؟

لم يعد أمامه إلا أن يلعب ويلهو، ويصوغ النكات ويحكى الحوادث، وهذا بالفعل ما يصنعه الصعلوكان (فلاديمير وإيسترغون) فقد تحولوا إلى ممثلين يؤديان الأدوار المضحكة المسلية قتلاً للوقت فأحاديثهما وتصرفاتهما تتحول إلى لعب وتمثيل «بلا غاية» وفي غمرة انهماكهما هذا يضيع الوقت ويصبح الوقت «تضييع وقت».

ومن ثم فنحن نرى أن المأساة والمهابة والفارص والفودفيل وكل أنواع التمثيل تدخل وتتداخل في مسرحية «في انتظار غودو» فلا شيء يمكن أن عمله

الشخص. هناك مهلة زمنية محددة، هي فترة العرض، ممنوحة للشخص وعليهم أن يقبلوا هذه المهلة ويحاولوا شغلها قدر المستطاع. وذلك بإضافة حركة إلى حركة أو كلمة إلى كلمة كسباً للوقت وتضييعاً للوقت في ذات الوقت، باختصار من أجل التسلية خلال فترة الانتظار الطويل الذى فرض عليهم ومن ثم كانت دعوة فلاديمير لزميله بأن يبادله الحديث من آن لآخر:

«اسمع يا إستراغون، ينبغي أن تلاغينى من آن لآخر، إن التصرفات التى يقومان بها ليست فى الواقع تصرفات حقيقية، وإنما هى (تدريبات) لقضاء الوقت.

فلاديمير: ماذا لو قمنا بتدريباتنا؟

إستراغون: حكاياتنا.

فلاديمير: الففوة (التسيلة)

إستراغون: الاسترخاء.

فلاديمير: الدوران.

إستراغون: الاسترخاء.

فلاديمير: طلباً للدفء.

إن مأساة الشخص تتمكس فى حاجتهم الملحة للتمثيل والهزل، أولاً تحمل المسرحية نفسها عنواناً ثانوياً يصفها بأنها «مأساة هزلية»؟ إن وضع الشخص من الكرب والبؤس بحيث أنهم يحتاجون إلى الانشغال بحدث متصل يصرفهم عن التفكير فى مصيبتهم وشقائهم، حتى ولو كذباً وزوراً. فهذا فلاديمير يتوسل إلى صاحبه صائحاً:

«قل ذلك حتى ولو لم يكن صدقاً»

إستراغون: أنا راضٍ.

فلاديمير: وأنا أيضاً.

إيستراغون: وأنا أيضاً.

فلاديمير: نحن راضيان.

إيستراغون: نحن راضيان (صمت) ماذا تفعل الآن ونحن راضيان.

فلاديمير: ننتظر غودو (صمت).

إن الصعلوكين يصنعان حياتهما ويشكلانهما باستمرارهما في اللعب وتمثيل انتظارهما الأبدى مشهداً مشهداً. فبدون الحركات والإيماءات التي يأتيانها لا يتمكنان من تحمل حياتهما. إن هذا الشيء التافه الذي يقولانه ويمبلانه يومهما بالحياة. يخيّل لهما أنهما يعيشان ويهون عليهما الانتظار. ويمبر أحدهما عن هذه الحقيقة بقول: «ما أسرع ما يمر الوقت ونحن نتسلى ونلهو».

وبالإضافة إلى الأنواع المسرحية السابق ذكرها، تلجأ الشخص في تمثيلها ولعبها إلى وسائل أخرى تستقيها من ألوان أخرى جانبية أو ثانوية تنتمي إلى التمثيل من قريب أو بعيد، من مثل ألعاب السيرك والملاهي والتمثيل الصامت. هذه العناصر الجديدة تؤكد نزوع الشخص إلى التسلية واللعب من ناحية ورغبتهم في التقلب على الحزن وقهر الكرب. ومن ثم نجد الأغاني والحواديت والقصائد الفكاهية والمشاهد الصامتة تتخلل نصوص المسرحيات. ففى مسرحية «في انتظار غودو» على سبيل المثال، تطالعنا بعض الأغاني وقد سبق أن أشرنا أكثر من مرة إلى الأغنية الشهيرة التي يترنم بها (فلاديمير) حول موضوع الكلب الذي سرق النفاق. كذلك في مسرحية «نهاية اللعبة» نجد أن أحد الشخص هو (كلاف Clav) يفنى أغنية يقول فيها:

«أيها المصفور الجميل، دع قفصك، وطر إلى خبيتي..»

وهذا (كراب Krapp) بطل مسرحية «الشريط الأخير» رغم المعاناة التي يمر بها نسمعه يترنم قائلاً:

«هبط الظلال من جبالنا، ولن تلبث زرقة السماء أن تكبو...».

حتى السيدة (ويني Winni) المدفونة حية في مسرحية «يا لها من أيام سعيدة»، تتذكر بعض الأبيات وتتغنى بها.

أما الحوادث والحكايات، فهي أكثر من الأغاني في مسرح (بيكيت). وهي واضحة المعنى إلى حد كبير، وثيقة الصلة بموضوع المسرحية. ومن أمثلة ذلك قصة المسيح (عليه السلام) المصلوب بين اللصين، وهي مسرحية «نهاية اللعبة»، نجد قصة الخياط والبنطلون، وفي «كل الذين يسقطون» توجد قصة الفتاة المتوفاة بالإضافة إلى القصة التي يكتبها (هام Hamm) في نهاية اللعبة..

أما فيما يتعلق بالسيرك والفقرات الترفيهية فإن (بيكيت) يعتبر متخصصاً فيها. يؤكد ذلك هذا الحوار بين اثنين من شخصوه:

فلاديمير: كأننا في عرض مسرحي.

إيستراغون: أو في السيرك.

فلاديمير: في الملاهى.

إيستراغون: في السيرك.

ومن ثم لا نستغرب أن نرى هذه الشخصيات قريبة الشبه بالبهلوانات أو مهرجى السيرك. ومن أمثلة ذلك (فلاديمير) و(إيستراغون) و(بوتسو) و(لاكى). والإشارات المسرحية في شأيا النص بل وبعض العبارات في النص نفسه تؤكد هذه الحقيقة.

الواضح أن الإنسان، بعد أن عدل عن محاولة الوصول إلى حل لمعضلته بشكل جدى عن طريق العقل، فإنه يلجأ إلى اللعب والتمثيل حتى لا ينهار كل شيء في الصمت والجمود، وبالتالي ينتهى إلى العدم.

فلاديمير: قل شيئاً ما .

إيستراغون: أحاول.

فلاديمير: قل أى شيء.

إيستراغون: ماذا تفعل الآن؟

فلاديمير: ننتظر غودو.

* * *

مع طول الانتظار المقيم لمخلص يضع حدا لألامه، وفي غمرة يأسه في عالم ييمث على القنوط، يشعر إنسان (بيكيت) أنه وحيد، مهجور، ضائع يشعر أنه يتيم في الطبيعة أو على حد تعبير الناقد (بوريلي Borrelli):

«يتيم في طبيعة قاسية حرون لا تعبر عن نفسها من خلاله إلا في صورة قوة غاشمة هدامة».

في نهاية مسرحية «نهاية اللعبة» يتتاجى الرفيقان اللودان: السيد هام Hamm وخادمه كلاف Clav وقد شعرا بالضيق والملل من الحياة الكثيرة الرتيبة التي كتبت عليهما منذ الأزل. ولعلهما يعبران عن وضع الملايين من البشر أو البشرية جمعاء:

«يقول هام: الطبيعة نسيتنا.

فيجييه كلاف: ليس هناك طبيعة.

فيعقب هام: ولكننا نتنفس، ونتغير ونفقد شعرنا وأسناننا ونضارتنا ومثلنا العليا».

أمام إهمال العالم له، وعدم اكتشاف الطبيعة به، وعقم الانتظار، يحاول الإنسان أن يجد عند الآخرين العزاء والحنان. فيقيم علاقات مع بعض أشباهه من الناس فهو لا يطيق أن يتكلم في فراغ، دون أن يكون هناك من يستمع إليه على الأقل إن لم يكن هناك من يجاوبه.

فى مسرحية «يا لها من أيام سعيدة» تطلعننا السيدة وينى Weni بنصفها العلوى فقط: أن النصف الآخر مدفون فى الرمال. ولعل الكاتب يريد أن يعبر بذلك عن الشلل الذى أصابها أو الفناء الذى يستشرى فى جسدها. ويطلعننا إلى جوارها زوجها ويللى Welli وهو ليس أفضل منها حالاً فهى على الأقل إن لم تستطع الحراك تلفو وتتكلم طوال الوقت، أما هو فكم مهمل عاطل عن الحركة والكلام إلا فى النذر القليل الذى ما يزال يربطه بمالم الأحياء، حتى مع زوجته التى لم تعد تلمح منه إلا أن يسمع حديثها حتى لا تشعر أنها وحيدة تماماً، إن كل ما ترجوه (وينى) ألا تتحدث وحدها فى صحراء الوحدة، أن يكون هناك من يستمع إليها، تريد شيئاً يحطم جدران الصمت الذى تحاول وحدها أن تقهره. تقول وينى فى أسى بالغ:

«من بعيد إلى بعيد زهرة فى المرأة. آه، لو كنت أستطيع أن أحمل الوحدة، أقصد أن اظل أثرى وأهذى دون أن يكون هناك من يستمع إلى. (لحظة) ثم (تخاطب زوجها) صحيح أنك يا ويللى لا تسمع كثيراً. فى بعض الأيام لا تسمع شيئاً (لحظة) ولكن هناك أيام أخرى تسمع فيها (لحظة) بحيث أستطيع أن أقول لنفسى فى كل لحظة، حتى حينما لا تسمعننى: وينى! هناك فى بعض الأحيان من يستمع لما أقول، فأنت لا تتحدثين وحدك تماماً. أى فى الصحراء، وهو ما لم أستطع أن أحمله يوماً من الأيام (لحظة) وهذا ما يساعدنى على الاستمرار، الاستمرار فى الكلام المسموع».

ولكى يشعر بوجود الآخرين، يكفى إنسان (بيكيت) حركة من الطرف الآخر ليدل بها على وجوده الواعى. إن (وينى) تلتفت ناحية زوجها (ويللى) وتستفسر منه إن كان يدرك ويتذكر ما تقول، وحينما لا تتلقى منه جواباً لعجزه عن الإجابة، تطرح رأسها إلى الخلف لى تنظر إليه وتطلب منه أن يجيب ولو برفع أحد أصابعه:

«ارفع أحد أصابعك، يا عزيزى، إن كنت لم تفقد إدراكك تماماً، (لحظة). إفضل ذلك من أجلى، يا (ويللى) أصبعك الصغير فقط إن كنت لم تفقد شعورك».

وحينما يجيب (ويللى) زوجته برفع يده كلها، تبتهج (وينى) وتصبح قائلة:
«أود الأصابع الخمسة، أنت اليوم ملاك. والآن سأستطيع الاستمرار بنفس
راضية».

هذه الحاجة التى يشعر بها إنسان (بيكيت) نحو الآخرين نصادفها أيضا
عند (هنرى Henry) فى مسرحية أخرى بعنوان «الرماد» وعند (هام hamim) فى
مسرحية «نهاية اللعبة» وعند (فلاديمير Valdimir) فى مسرحية «فى انتظار
غودو».

وفى بعض الأحيان تستحيل الحركة أو الإيماءة التى تدل على التجاوب أو
الاستجابة. مثال ذلك يتجلى فى العلاقة بين (ناغ Nagg ونيل Nell) فى مسرحية
«نهاية اللعبة» حيث كل منهما داخل صندوق قمامة بمعزل عن الآخر بحيث لا
يستطيع الزوجان أن يتبادلا قبلة:

نيل: سأتركك إذن.

ناغ: قبل ذلك، هل يمكن أن تهرشى لى؟

نيل: كلا. (لحظة) أين؟

ناغ: فى ظهري.

نيل: كلا (لحظة) حك نفسك فى حافة الوعاء.

ناغ: أنا أريد أسفل (لحظة) فى التجويف.

نيل: أى تجويف.

ناغ: التجويف (لحظة) ألا تستطعين؟ (لحظة) أمس أنت هريشت لى فى
التجويف.

نيل: (بنقمة حزينة) آه أمس!..

تأخذ العلاقة بالآخرين شكل السيطرة والتحكم من الجانب الأقوى، وهذا ما نجده في العلاقة بين (هام Hamm) السيد و(كلاف Clav) التابع، حيث تتناوب الأول الرغبة في الشعور بالأثر الذي يفتح عن ممارسته السلطة.

وبالمثل فيما يتعلق بالسيد (پوتسو pozzo) في مسرحية «في انتظار غودو»، فهو لا يستطيع أن يستغنى عن عبده (لاكي Lucku) ليس من أجل الخدمات التي يقدمها له بقدر ما هو من أجل إشباع نزواته في التسلسل وإصدار الأوامر.

العلاقات بالآخرين،

إن الشعور بالحاجة إلى الآخرين عند بعض أشخاص (بيكيت) يعتبر من اللحظات الإيجابية النادرة عند هذه المخلوقات المضطرب عليها في عالم (بيكيت) المدوانى. فالواقع أن العلاقات الحقيقية التي تربط بين هذه الأشخاص، العلاقات الباقية، هي في أغلب الأحيان علاقات سلبية. ومثل هذه العلاقات تتجلى في صور شتى من أهمها: علاقات بين الآباء والأبناء، علاقات بين الأزواج، علاقة السيد بالعبد أو الخادم، علاقة الصداقة، علاقة الحب العاطفى، ثم وصفة خاصة البغض أو الكراهية.

فيما يختص بالعلاقات بين الآباء فقد ناقشنا في الصفحات السابقة الرغبة التي يشعر بها أشخاص بيكيت وتقدمهم إلى المودة إلى بطن الأم بوصف هذا السلوك أول رد فعل في مواجهة عيب الانتظار. وجدير بالذكر أن هذه الرغبة لا تصدر عن حب بنوى، بل إن الدافع إليها هو الحاجة إلى الحماية من نواهب الحياة ومصائب الدهر. فالحقيقة هي أن الأشخاص تشعر بنوع من الكراهية نحو أمهاتهم. فهذا (مولوا Molloy) أول مثال على ذلك يصف أمه بأنها امرأة سيئة السمعة. كما أن شعورها نحوه ليس شعور الأم نحو ابنها وإنما هو نوع من الحنان الذي يكون بين الأزواج. ومن ذلك إنها تسميه: «دان Dan» ولعل هذا هو اسم والده.

أما هو فإن صورة أمه تختلط في خياله بصور النساء الأخريات اللاتي عرفهن.

وفى إطار علاقة الآباء بالأبناء يستولى على شخص (بيكيت) شعور بالذنب بمجرد خروجهم إلى هذه الحياة الدنيا، فبمجرد خروجهم من بطون أمهاتهم. بمجرد مولدهم، يصبحون خاطئين، هذا الشعور بالذنب له عواقب وخيمة على العلاقات بين الآباء والأبناء. يقول الناقد (دوروزوا Durozoi):

«إن هذا الشعور يحدد العلاقات العاطفية بين الآباء والأبناء، التي تقوم على الحقد من جيل إلى جيل - أولاً الحقد من جانب الأبناء لأنهم يلقون تبعه الذنب على آبائهم الذين أنجبوهم، ثم من جانب الآباء لأن رؤيتهم لأبنائهم تضاعف عندهم الشعور بالذنب، فليس مولدهم وحده استجلب عليهم الشقاء، ولكنهم يواصلون هذا الشقاء بمنحهم الحياة لمخلوقات أخرى».

ومن قبيل ذلك، فى قصة «أول حب»، نجد البطل يهرب من هذه المسئولية. فما أن يولد له طفل حتى يحتل الانسجام الأسرى بين الزوجين ويلوذ الزوج بالفرار يلاحقه صراخ الوليد. وهذا بطل قصة «النهاية» لا يطيق حتى رؤية ابنه الذى يصفه «بابن الماهر الذى لا يطلق» كذلك (موران Moran) فى قصة «مولوا» يحتمل ابنه على مضض ويسره معاملته. وفى مسرحية «كل الذين يسقطون» تدور الشكوك حول السيد (رونى Roony) وتشير إليه أصابع الاتهام فى جريمة قتل الطفل الذى لقى حتفه تحت عجلات القطار. ومما يؤكد لنا ذلك الحديث الذى أسره المجوز لزوجته ممبراً فيه عن مدى حقه على الأطفال ومدى السعادة التى تتناب الإنسان وهو يقضى على حياة طفل.

إن شخص بيكيت البائسة تعتقد أنه لا خلاص من جعيم الحياة اليومية طالما هناك أناس يعيشون وآخرون يولدون. أو كما يقول (دوروزوا Durozoi):

«استمرار الناس، استمرار الجعيم».

وإذا كان الآباء لديهم الأسباب التى تجعلهم يكرهون الأبناء، فالأبناء أيضاً لديهم الأسباب التى تجعلهم يكرهون آباءهم. فهذا (هام) يشبع والده سباً وتقريماً:

«هام: أيها الوغد! لماذا أنجيتي؟»

ناغ: لم أكن أعرف.

هام: ماذا؟ ما الذى لم تكن تعرفه؟

ناغ: أن من كنت سأنجيه سيكون أنت».

وحينما يضيق (هام) بحديث والديه، يفقد صبره ويأمر خادمه بالقائمهما في البحر:

«خلصنى من هذه القاذورات».

نسبنا أن نقول أن (هام) يسكن أبويه وعائين من أوعية القمامة لا يخرجان منهما.

لن آخر من العلاقات بالآخرين نجده في الملاقة بين الرجل والمرأة أو الملاقة الزوجية.

في مسرحية «الشريط الأخير» يحدثنا (كراب Krapp) عن علاقاته بأربع نساء أو خمس كان من الممكن أن يجد المساعدة ممنهن. ولكن النتيجة المشتركة لهذه العلاقات كانت الفشل.

وفي «قل يا جو»، يعرف (جو Joe) عدة نساء. لكن الأولى بعد فترة رومانسية هجرته إلى شخص آخر. أما الثانية فقد فضلت الانتحار على الحياة معه. وما هو ذا في الخمسين من عمره وحيد إلا من الذكريات. فيقول مناجياً نفسه:

«مهما نصنع، فإن السعادة تتبخر، أو لعلها ليست سوى وهم عابر، أو أن القدر يضع لها خاتمة مأساوية مفاجئة».

بعد هذه العلاقات التي تثار ذكرياتها على لسان الشخص تاتي علاقات أخرى بين الرجل والمرأة نراها رأى العين، وكلها من النوع الفاشل أيضاً.

مسرحية «نهاية اللعبة» تعرض لنا حالة الزوجين الشهيرين ساكنى أوعية القمامة: (ناغ Nagg) و(نيل Neli) اللذين لا يقوم بينهما علاقة مادية، الأمر الذى يرمز إليه بيكيت بجعل كل منهما داخل وعاء للقمامة، يتجلى ذلك فى هذا الجزء من الحوار بينهما:

«ناغ: هل نمت؟»

نيل: أوه، كلا.

ناغ: قبلة.

نيل: لا نستطيع.

ناغ: فلنحاول.

(الرأسان يقترب كل منهما من الآخر فى مشقة ولا يتلامعان، ثم يفترقان).
ومن أمثلة الأزواج الذين نشاهدهم أمامنا على منصة التمثيل السيد (رونى Roony) وزوجته فى مسرحية «كل الذين يسقطون» حيث الزوج المعجوز يقترح على الزوجة أن يستمر هو فى السير إلى الأمام، وهى إلى الوراء أو العكس، بحيث لا يلتقيان:

«أجل، أو أنت إلى الأمام وأنا القهقرى. الزوجان المثاليان. أشبه بالمحكوم عليهما فى عالم (دانتي Dante). رؤوسنا مثبتة بالمسامير إلى الخلف ودموعنا تروى مؤخراتنا».

آخر هؤلاء الأزواج الذين يعرضهم علينا بيكيت، نماذج للمزلة فى إطار الحياة الزوجية، هما الزوجان (وينى Wenni) و(ويللى Welli) فى مسرحية «يا لها من أيام سميدة». فهما مثل (ناغ) و(نيل) يعيشان معا ولكن بينهما حجاب يرمز إليه بيكيت هذه المرة بكثيب أو تل يرتفع بينهما. زيادة على ذلك فالزوج قعيد لا يتحرك إلا زحفاً. أما هى فمبتورة الأعضاء ويرمز إلى ذلك بجعلها تظهر مدفونة

فى الرمال حتى رأسها. ولعل بيكيت بهذه التماذج من الأزواج يريد أن يقول لنا مثل (يونسكو Ionesco) و(آداموف Adamov) إن واحداً زائد واحد يساويان اثنين. وهو ما لا يكون فى الحياة الزوجية الناجحة حيث يساويان واحداً فقط.

ومن ضروب العلاقات البشرية، الصداقة الوهمية. ولعل فى هذه التسمية حكم مسبق بفضل هذا النوع من العلاقات أيضاً.

إن شخوص بيكيت فى العادة يكونون سجناء أفكارهم الخاصة ومثلهم العليا إن كان لهم مثل عليا. لذلك من العسير عليهم الاتفاق مع من يخالفهم الرأى أو مع الغير بصفة عامة. كل ما هناك إنهم يعقدون صلات وقتية مع غيرهم، ثم لا يلبثون أن يعودوا إلى قوافعهم التى ينطوون فيها على أنفسهم. والصداقة عندهم هى محاولة للخروج من الوحدة من ناحية ومحاولة لإشراك الآخرين فى آلامهم، غير أن الشخوص لا تكون مهياة فى كل وقت لعقد مثل هذا العلاقة وفى ذلك يقول الناقد (برونكو Pronko):

«ولكن لسوء الحظ، فإن هذه اللحظات التى نشعر فيها بالحاجة إلى الحنان، من النادر أن تتفق مع اللحظات التى يشعر فيها أصدقائنا بهذا الشعور: فى مسرحية «فى انتظار غودو»، حينما يرغب (فلاديمير) فى معانقة (إيستراغون) نجد أن الآخر لا يريد هذا العناق، وحينما يشعر (إيستراغون) بهذه الرغبة، فإن (فلاديمير) يغير رأيه».

ومن ناحية أخرى وعلى الرغم من حب (فلاديمير) لزميله (إيستراغون)، فإنه يرفض مساعدته فى بعض الأحيان. وفى أكثر من مناسبة يشير كل منهما إلى أن من الأفضل أن ينفصلا ويذهب كل منهما فى طريق. هذا (إيستراغون) يصرح بهذه الحقيقة:

«فى بعض الأحيان أجد أنه قد يكون من الأفضل أن يذهب كل منا إلى حال سبيله».

وهي قصة (ميرسييه وكاميه (Mercier Et Camier يحاول الصديقان مواجهة العالم معًا. غير أن وفاقهما ليس في الواقع إلا وفاقًا سطحيًا أو كما يقول أحد النقاد:

«محادثتهما تستحيل مونولوجات متوازية قلما تتفق الإجابات فيها مع الأسئلة المطروحة».

ومن الغريب أن الشخص داخل هذه الصداقة الوهمية، إذا كان بعضهم لا يحتمل بعضًا: فإن أحدهم لا يستطيع أن يعيش بعيداً عن الآخرين ويتمذب في وحدته وعزلته ولعل أشهر العلاقات التي تربط بين شخصين ببيكيت هي العلاقة التي تقوم بين العبد وسيده.

مسرحية «في انتظار غودو» التي عرضت لنا علاقة الصديق بالصديق، تتضمن أيضاً هذا النوع من العلاقات الإنسانية: علاقة السيد بالعبد. ومن نافلة القول على حد تمبير (برونكو Pronko):

«أن هذه العلاقة تبدو غير كريمة، بمعنى أنها تقضى إلى انحطاط أخلاقي لكل من السيد والعبد».

هذا (بوتسو) يمتلك (لاكي) ويريد أن يبيعه في السوق. وهو لا ينفك يوجه إليه الأوامر ويضطره إلى أن يحمل أشياء مختلفة مثل الكرسي أو (العرش) الذي يجلس عليه السيد والحقيبة الخاصة به. كما أنه يهدده دائماً بالسوط وينهال عليه بالسباب بداع أو بغير داع:

«الكلام موجه إليك أيها الخنزير أجب».

«إن الكلب المعجوز أكرم من هذا».

حتى إن (فلاديمير) أمام هذه المعاملة اللاإنسانية، لا يستطيع أن يكتم غضبه فينفجر صائحاً:

«معاملة إنسان (يشير إلى لاكي) بهذه الطريقة... شيء.. كائن بشري... كلا.. هذا علا!

وحينما يعبر (بوتسو) السيد عن رغبته فى التخلص من (لاكى) العبد المسخر، يعقب (فلايمير) على ذلك، قائلاً:

«بعد أن امتصصت عصارته، تلقى به مثل.. (يبحث عن كلمة).. قشرة الموز».

أما مسرحية «نهاية اللمة» فتمرض لنا صورة أخرى من صور هذه العلاقة بين السيد والعبد أو الجلال والضحية. فهذا (هام) الكفيف، المسمر فى كرسيه المتحرك و(كلاف) الذى يتحرك ولكن فى مساحة معدودة. يشكلان ثنائياً يذكّرنا مع الفارق بالثنائى (بوتسو) و(لاكى). و(هام) هنا هو السلطة والسلطان، أما (كلاف) فهو الذى تمارس عليه السلطة والسلطان. إن (هام) هو الذى يهيمن على كل شيء وهو الذى يتيح فرصة الحياة للعبد (كلاف) الذى لا يستطيع أن يترك سيده (هام) الذى لا يفتأ بين الحين والحين يذكره بهذا الحقيقة ويمن عليه بها:

«أنت لا تستطيع أن تتركنا»، «دارى هى مأواك»، «بدونى (...) لا أب لك. بدون (هام) (...) لا مأوى لك».

وهام يجد متعته فى هذه التبعية التى تربط به (كلاف). وإذا كان (بوتسو) فى مسرحية «فى انتظار غودو» يستعمل السوط والحبل رمزاً للمبودية فإن (هام) إذا كان عاجزاً عن الحركة، إلا أنه ليس عاجزاً عن توجيه الإهانة لكلاف وتعذيبه بالكلمة القاسية التى لا تقل قسوة عن لهاب السوط. إنه أشبه بالمروض الذى يلهب ظهر حيواناته المحبوسة داخل القفص. إن خضوع (كلاف) لسيد (هام) يذهب إلى حد استعماله للألفاظ نفسها التى يستعملها السيد. وإذا حاول (كلاف) أن يتمرد، «فإن هام لا يتأثر لذلك، بل يتصرف بوصفه الطرف الأقوى لأنه يدرك أن (كلاف) تحت رحمته».

ومن غريب هذه العلاقة أنه إذا كان (هام) يستعبد (كلاف) فهو أيضاً يحتاج إليه. إن (كلاف) لا يقوم بدور الخادم المسخر، وحسب، بل هو أيضاً من يبادل سيده الكلام، وهو أيضاً الذى يشعر السيد بسيادته وتقوّه. ومن ثم كانت حاجة كل منهما للآخر.

وهذا ما يجعله هذا الحوار القصير:

«هام: (...) لماذا تبقى معي؟

كلاف: لماذا تحتفظ بي؟

هام: لا يوجد شخص آخر.

كلاف: لا يوجد مكان آخر...».

إن الناقد (جاكوار Jacquer) يرى في هذه الحالة الخاصة صورة للموضع البشري كله:

«إن بيكيت يرى أن العلاقة بين (هام) و(كلاف) تمثل بشكل كاريكاتوري ساخر صورة للموضع البشري كله. وهكذا يقودنا الكاتب إلى حيث يريد، في طريق مسدود».

وهكذا بعد الفشل في الحياة الزوجية وفي الصداقة تتجه الشخص إلى التفكير في نوع آخر من العلاقات البديلة ألا وهي علاقة الحب العاطفي. فبعض شخص بيكيت يفضلون الحب. غير أن هذه العاطفة أيضاً تبوء بالفشل. ومن ناحية أخرى فإن كراهية الإنجاب التي سبق الحديث عنها تنعكس على نوعية الحب والجنس في مؤلفات بيكيت.

هذا بالإضافة إلى أن غياب عنصر الشبان في مسرح بيكيت في مقابل كثرة المتقدمين في السن يقلل من فرصة الحب العاطفي في هذا المسرح.

وينبغي أن نشير منذ البداية إلى أن هذا الحب الذي يتحول في بعض الأحيان إلى علاقات مربية لا يليق أن تعالج من خلال الأعمال المسرحية التي تعرض على الجماهير بشكل مباشر، ولكنها تظهر في الأعمال الروائية. ففي هذه الأعمال يطالعنا الحب دائماً على حد تعبير دوروزوا Durozoi في صورة قذرة تبعث على السخرية والاشمئزاز خالياً من كل كرامة، فهذا (مورفي Murphy) لا يرتاح لاهتمامه بجسد صاحبه (سيلييا Selia). كما أن (ميرسييه Mercier)

و(كامييه camier) يستبد بهما الجنس، فيمجرد عودتهما إلى المدينة يسارعان بإشباعه مع أية عاهرة. وفي أغلب الأحيان تستحيل العلاقات العاطفية إلى مجرد بعض القبلات أو الملاطفات كالتى يتبادلها (وات Watt) ومدام (غورمان Gorman) بطريقة هوجاء.

وأحيانا كما يقول (دوروزوا Durozoi) تتحول العاطفة إلى علاقة شاذة ولكن دون أن تثير شيئا من الاستغراب أو الاستهجان، فهي تدخل فى إطار العبث العام الشامل الذى يطبع حياة الشخصوص.

ولعل العلاقة الوحيدة الناجحة بين شخصوص بيكيت هى علاقة الكراهية والبغضاء التى تربط بين الناس. إن الإنسان عند بيكيت كما رأينا لا يريد أن يواجه عبء الانتظار وحده، فيبحث عند الآخرين عن حل أو مادة للترفيه والتسلية. غير أن جميع العلاقات التى أشرنا إليها تبؤ بالفشل. فكلما جرب الإنسان نوعاً من العلاقات قادته إلى طريق مسدود.

إن الآخرين لا يجلبون إلا الاضطراب ولا نجنى من ورائهم سوى الوهم الكاذب، عزاء فى الظاهر صحن مفيد، ولكنه فى حقيقة الأمر سم زعاف. يقول «اللامسمى» فى القصة التى تحمل اسمه: «كذب وخداع كل ذلك (...) الناس والأيام والطبيعة، وارتجاف القلب ووسائل الفهم. كل ذلك من اختراعى (...) لكنى أؤخر لحظة الحديث عن نفسى».

ومن ثم كانت قلة الثقة بين الشخصوص ومن ثم كانت البغضاء والعداوية. فهذا (يوتسو) فى مسرحية «فى انتظار غويدو» يجمل من (لاكى) دابة حمل. وهذا (مالون Malone) فى قصة «مالون يموت» يشبع الخطاب الذى صادفه فى الغابة ضرباً. وهذا الشيخ المجوز (رونى) «فى كل الذين يسقطون» يقتل أو يتسبب فى قتل طفل صغير إشباعاً لنزوة. وهذا (موران) يعبر عن قسوة سادية نحو ابنه. وكذلك (هنرى Henry) فى «الرماد» لا يكن لابنته (آدى addie) أية عاطفة، بل إنه يتوق إلى التخلص منها..

وفى قصة «كيف يكون» لا يشغل الشخصوص إلا اهتمام واحد هو دس فتاحة العلب فى جروح رفاقهم، رفاق اليؤس، لإرغامهم على الأئين والتوجع، ذلك الفناء الذى يشجبيهم ويخفف عنهم آلامهم الشخصية. وهذا (هام) فى «نهاية اللعبة» يمارس مع (كلاف) لعبة القطط والفأر كما أنه يعامل والديه بمنتهى القسوة. كذلك فإنه يرفض أن يعطى المرأة الفقيرة التى ستقضى عليها الظلمة قليلا من الزيت تشمل به المصباح. ويلخص (جان أونيموس J. Onimus) طبيعة هذه الشخصوص قائلًا:

«إن هذه الشخصوص لا تميئ لا من أجل أن يؤذى بعضهم بعضاً. أما الحنان فهو بالنسبة لهم ضعف أو مذلة أو خداع».

إن الإنسان الشقى البائس، إنسان (بيكيت) ينطوى على نفسه داخل أله وعذابه ويلقى على الآخرين نظرة سحق وسخط وغيظ. لا هدف له إلا أن يجرح أو يخذش. فهذا (هام) فى مسرحية «فى انتظار غودو» يسأل (كلاف) أن يمنحه بضع كلمات من قلبه فيسخر منه (كلاف) قائلًا: «قلبي» وبالمثل فإن (اللامسمى) فى القصة التى تحمل اسمه لا يتعامل بالقلب ولا يريد هذا القلب. وهو يعبر عن هذه الحقيقة بهذه الألفاظ اللإنسانية:

«ينبغى أن يخرج قلبي من حلقى مختلطاً بقى الكلام الممسول».

Georges Schéhadé (1910)

جورج شحاده

أنغام شرقية في المسرح الفرنسي

من المسرح العربي العالى

جورج شحاده

شاعر وكاتب مسرحى من أصل لبنانى، ولد عام ١٩١٠م فى مصر بمدينة الإسكندرية، من أسرة لبنانية فرنسية الثقافة. التحق بإحدى الجامعات الفرنسية فى باريس لدراسة الحقوق، ثم تزدد على الأوساط الأدبية واختلط بشعراء المدرسة السريالية فى أوائل الثلاثينيات، فكان أن اكتشفه الشاعر العظيم «سان جون بيرس» (Saint - Jogn Perse). نشر أول ديوان له عام ١٩٢٨م بعنوان أشعار، الجزء الأول، ويمد عشر سنوات صدر الجزء الثانى، ثم الجزء الثالث عام ١٩٤٩م. كما أصدر ديواناً عام ١٩٥٠ بعنوان الطالب السلطان (L'Ecolier Sultan)، وآخر عام ١٩٥١م بعنوان لو تصادف حمامة برية (Si Tu rencontres Un Ramier).

أثرت طبيعته الشعرية وموهبته الشعرية على إنتاجه من المسرح، الذى تحول إليه بوصفه شكلاً من أشكال التعبير، مع المحافظة على روح الأحلام وطاق الخيال الذى فجر قصائده الشعرية، ومن ثم كانت الحفاوة والترحيب، بل والحماسة التى قوبلت بها مسرحياته من جانب الشعراء السرياليين، من أمثال «بروتون» (Breton) و«سوير فييل» (Supervielle) و«ميشو» (Michaux) و«بيكيت» (Pichette) و«رينيه شار» (R. Char).

ومن ناحية أخرى كان هذا الإنتاج المسرحي وراء موجة السخط العارمة من قبل جمهور النقاد الرجعيين، وعلى رأسهم «جان جاك غوتييه» (J.J. Gautier) الذين لم يمكنهم ضيق الأفق والنظرة السطحية من فهم هذا الشاعر، الذي أضاف إلى الشعر أنشأاً مبتكرة، وإلى المسرح أبعاداً جديدة، جعلته في مكان وسط بين عبث اللامعقول من ناحية، وأدب الأحلام الوردية، والفردوس المفقود من ناحية أخرى.

يسعى جورج شحاده من خلال مسرحياته نحو تحقيق نوع من الموازنة أو التعادل أو التوفيق بين الحلم بسرفه وشطحاته من ناحية، وبين العاطفية بتأثيريتها وإيلايتها من ناحية ثانية، وبين روح الفكاهة والدعابة من ناحية ثالثة.

أولى مسرحيات جورج شحاده بعنوان المنيد نوبل كتبها عام ١٩٣٦م مع أنها لم تقدم على المسرح إلا في عام ١٩٥١م، وهي تعرض لحياة رجل تقى ورع، يهاجر من قريته التي نشأ وترعرع فيها، ليتفرغ لأعماله في جزيرة نائية. وحينما يعود إلى وطنه ومبسط رأسه في أخريات أيامه، لا يلبث أن يصاب بالمرض، فينقل إلى ميناء بعيد ليفارق فيه الحياة.

أما مسرحية السفر فقد نشرها شحاده عام ١٩٦١م، وقام المخرج والممثل القدير «جان لوى بارو» بعرضها على «مسرح فرنسا»، حيث قام بدور البطولة. وتبدأ أحداث المسرحية عام ١٩٥٠م، وهي تروي قصة سفر آخر، فالبطل ويدعى «كريمستوفر» يعمل بائناً للأزوار في محل أحد التجار، وهو يديم التطلع من نافذة المحل إلى السفن التي تروح وتغدو أمام عينيه كل يوم، فيعلم بالسفر إلى بلاد بعيدة. وهناك فتاة تحبه تدعى «غورغيا»، ومع أنه يستجيب لهذا الحب، إلا أن حبه للبحر والسفر يملك عليه عقله وفكره، وفي انتظار أن تسنح له الفرصة يتردد على إحدى الحانات حيث يشرب ويشتر ويستنشق رائحة المحيط. وهناك يتمرفه على أحد البحارة فيعرض عليه البحار أن يتبادلًا الملابس، فيرتدى كريمستوفر زي البحار، فتتملكه نشوة عارمة بقرب تحقيق حلمه القديم في السفر. ولكن سرعان ما يتم القبض عليه بتهمة القتل، وهو الرجل الطيب البرئ.

فالأواقع أن البحار لم يسلمه ملابسه، ويخلع عليه شخصيته إلا للتخلص من جريمة قتل ارتكبها. ويقدم «كريستوفر» للمحاكمة على جريمة لم يرتكبها ولا يستطيع أن يثبت براءته، فقد كان شاهد العيان الوحيد ببقاء.

ويجند «كريستوفر» شاعريته الكامنة في أعماقه للدفاع عن المجرم أو عن نفسه، كما ينبرى الملاك للدفاع عن الشيطان، وينجح في إثبات براءته، غير أن هذه القضية قد كلفته كل ما كان قد ادخر من مال لتحقيق حلمه في السفر.

وهكذا يقضى على «كريستوفر» بالأل ينشق ربح المحيط إلى الأبد، ولكن حب «غورغيا» القديم يطقو على السطح، ويموضه عما فقد، بل ويعقق له حلمه القديم بالسفر إلى جزيرة تملكها هي في عرض المحيط، فيسافران إليها في رحلة من نوع آخر.

أما مسرحية حكاية فاسكو التي كتبها شحاته عام ١٩٥٦م. فقد أخرجها وقام ببطولتها أيضا المخرج «جان لوى بارو» بمدينة زيورخ في العام الذي كتبت فيه المسرحية.

وتدور أحداثها حوالى عام ١٨٥٠م في أمريكا الجنوبية، وفي الأرجنتين بالذات، وهي إيطاليا حسب إرشادات المؤلف في ثايات المسرحية، أثناء إحدى الحروب، حيث يختار القائد «ميرادور» رجلاً هيباً يدعى «فاسكو»، يعمل حلاقاً، لتوصيل رسالة داخل أرض الأعداء خلال الحرب، فالقائد يمتد أن الرجل الهيباب ينجح، لأنه يتمتع بالشعور «بدقائق الفروق الطفيفة» (Nuances)، ولم يعد هناك من يتوفر فيه هذا الشرط إلا «فاسكو» الحلاق، غير أن «فاسكو» إنسان نقى السريرة، طاهر القلب، على شاكلة أبطال شحاته، لا يحب الحرب، ومن ثم كانت الاحتياطات التي اتخذها القائد لإنتاج مهمته التي يمكن بفضلها تحقيق الانتصر على الأعداء.

وها هو ذا «فاسكو» في معمرة الحرب وسط الأعداء، ها هو ذا تتصارعه المواطنات المختلفة والشاعر المتباينة: الشعر والحب والموت، وها هم الرجال المحاربون في الصفوف الأولى يتكثرون في زى النساء، ويخفون تحت أشجار

الكستناء، وما هي الفريان تنتظر صابرة، كيف سيتحول الحلاق البسيط إلى شاعر عاشق، ويطل مفوارة هذا ما يرسمه لنا «جورج شجاده» في روعة وبراعة، روعة المصور، وبراعة الشاعر.

ويقع «فاسكو» في الأسر، ويقتله الأعداء، لأنه أبى أن يفضى إليهم بأية معلومات حقيقية، وتبكيه «مارغريت» تلك الفتاة الغريبة الأطوار، التي كانت تحلم بحلاق يطل، وخرجت تبجب عنه في كل مكان، ولكنها لم تتعرفه حينما قابلته وجها لوجه.

أما مسرحية أمسيات الأمثال فقد كتبها «جورج شجاده» عام ١٩٥٣م، ويطلقها «أرجينجورج»، وهو شاب سمع عن سهرة غريبة ورائعة يعقدها بعض الندماء وسط الفأبة، فقتبع أثرهم، وهم مجموعة من العجائز يحاولون خلال السهرة استرجاع ماضيهم وشبابهم الذي ولى إلى غير رجعة، ويحاول «أرجينجورج» أن ينضم إليهم، غير أنهم يخشونه ويترددون في قبوله في سهرتهم، فقد لاحظوا أنه ما يزال يحتفظ ببريق الشباب في عينيه. ومع ذلك، وبعد محاولات، يقبلونه، ولكن على مضض، غير أن النديم الجديد لا يلبث أن يكتشف أن السهرة التي اجتهد للانضمام إليها، ليست كما كان يؤمل عليها من حيث المتعة والروعة، لأن الندماء ليسوا سوى صور كاريكاتورية ممسوخة من الأشخاص الذين كانوا هم في الماضي، وهم يحاولون عبثا الوصول إلى أعماق نفوسهم، وعلى ذلك فلن تكون هناك «سهرة أمثال»، بل ينقلب كل شيء إلى نكد وغم، بمجرد أن يصل أكثر الندماء همًا ويأسًا، وهو الصنياد «إليكس» الذي لا يصطاد في الحقيقة إلا الليل، ويحاول أن يقتل «أرجينجورج» الذي يشبهه إلى درجة كبيرة بحيث يبدوان وكأنهما أخوان شقيقان، ذلك أن «أرجينجورج» ليس سوى شباب «إليكس» الذي ذهب إلى غير عودة، «وإليكس» المائل أمامنا ما هو إلا «أرجينجورج» في حالة الشيخوخة. والغريب أن «أرجينجورج» لا يحاول أن يدافع عن نفسه ضد الكهل الذي يحاول قتله، لأنه ذاق طعم الشيخوخة في تلك الليلة، وأدرك ما تتضمنه الحياة من خيبة أمل، فهي ليست سوى سلسلة من الآمال الضائعة، وأيقن ألا حياة ترحى للأمل ولا لليقين، واعترف بأن الطهر والنقاء

ليس من سكان هذه الحياة الدنيا، وأن الوسيلة الوحيدة للإبقاء على كل هذه القيم، ومن ثم على الشباب، هي أن يرفض الحياة ويغسل عنها. ومن ثم كان التفاهم التام بين «أرجينجورج» وقرينه، أو التواطؤ التام بين المجنى عليه والجاني. فيشهر القاتل سلاحه ويصرع شبابه. وهنا فقط يمكن لـ «سهنرة الأمثال» أن تبدأ بحق، إذ أن «أرجينجورج» قد عثر على سر البقاء شاباً طاهراً نقياً، هذا السر هو القضاء على حياته بالموت.

في عام ١٩٦٠م كتب «جورج شحاده» مسرحيته الرابعة، بعنوان: أزهار البنفسج، وفيها يصف لنا ما يدور داخل فندق صغير، تديره سيدة تدعى «مدام بورنيه»، وكيف أن كل شيء فيه يتقلب رأساً على عقب بمجرد وصول البروفسور «كوهمان»، وهو واحد من شياطين الإنس، يقوم باستغلال ما نبت في حديقة الفندق من أزهار البنفسج في إجراء بعض التجارب العلمية التي يهدف من ورائها إلى تدمير العالم، ومع أن البروفسور يلوذ بالفرار بصحبة فتاة رومانسية المشاعر، أثرت أن تهرب معه، إلا أن نزلاء الفندق يواصلون تجاربه بعد أن كانوا في بادئ الأمر يعلنون رفضهم واستكراهم لها، وإذا كانوا قد حققوا النجاح في تجاربهم، إلا أنهم دمروا بها أنفسهم.

* * *

إن جورج شحاده خلال أعماله المسرحية المختلفة، يريد أن يقول إن معاني البراءة والطهر والشباب لا يمكن أن تتحقق في هذه الحياة الدنيا. فإن مجرد خوض الحياة والتردى فيها يخرج الإنسان من دائرة هذه المعاني السامية المطلقة، إن بطل «حكاية فاسكو» في مطلع الشباب، في طور الطهر والنقاء، يصفه أحد أعدائه قائلاً: «عيناه عينا طفل صغير (...) والخبز الأبيض بجانبه بيدور روث حمل»، إن «فاسكو» يلقي حتفه قبل أن يصبح بطلاً كما كان يريد له القائد «ميرادور»، لأنه ينبغي له أن يموت حتى يحافظ على براءته وطهره.

إن عالم جورج شحاده هو عالم الطقولة والشاعرية، وحكايات الساحرات، يجعل الشباب وما يصاحبه من طهر وبراءة نقيضاً للشيخوخة والفساد والفسق

وغيرها من صفات الشر التي بُعد البين بينها وبين شاعرية الطفولة ووداعتها. وشتان بين هذا العالم وبين عالم بيكيت ونيونسكو وغيرهما من دعاة العبثية الذين يصورون العالم خرباً ممسوخاً مشوهاً خالياً من كل معاني الحب والتفاهم والعزة والبطولة.

إن ما يصوره لنا «صامويل بيكيت» مثلاً في أعماله الروائية والمسرحية، سواء بسواء، عالم خرب، لا مكان فيه للحب ولا للشباب، ولا للطفولة، وكل ما يتعلق بهذه المفاهيم من مشاعر وعواطف ووداعة وشاعرية، يسكنه مؤقتاً في انتظار الخلاص أو الموت، مخلوقات طال المهذّب بينها وبين الآدمية، ومخلوقات ممسوخة، هي في الحقيقة من بقايا الإنسانية، بل هي حثالتها بكل ما تحمل هذه الكلمة من المعاني المنفرة المقززة، فحينما لا تكون هذه المخلوقات سجيّة عجزها أو حبيسة زنزانها التي اختارت أن تقضى فيها أيامها الباقية، فهي تسير في طرق لولبية، لا تلبث أن تميدها من حيث بدأت، فتظل تهيم على وجوها بلا هدف ولا جدوى، كذلك فإن الأسرة والصداقة والحب، الفاظ لا قيمة لها ولا معنى.

هذه الشخصوس المشوهة تتعلق في بعض اللحظات العابرة بالأمل في الخلاص، فتتأمل وتنتظر، ولكن أيضاً بلا جدوى، وفي هذا الانتظار اللانهائي المقرون بالوحدة المطلقة، يتقدم بها العمر وتتجرها السنون. حتى الموت يتلّكها في إنقاذها، وتظل هذه الشخصوس التي استحالَتْ أشباحاً يتقاذفها الموت والحياة. بحيث نستطيع أن نقول إنها في حالة احتضار أبدي أزلي، في هذا الجحيم الذي تمثله هذه الحياة الدنيا.

وإذا كان «صامويل بيكيت» يصور لنا عالماً «خرباً» كما رأينا، فإن «أوجين يونسكو» يعرض لنا عالماً خرباً، إذا كانت شخصوس «بيكيت» تسعى للموت وتستغيب به من واقمها الأليم الذي لا يطاق، فإن شخصوس «يونسكو» يؤرقها هذا الموت، ويفسد عليها كل بهجة ومسرة. فلا أمل يرجى مادام الموت نهاية المطاف، والموت عند «يونسكو» صنوف وألوان، فهو يبدأ بموت العلاقة البشرية والمفاهمة

بين الإنسان والإنسان، فهذا النوع من الموت هو الذى يربط بين البشر، فالمعنوية والحيوانية، والشراسة، هى التى تنظم العلاقة بين الزوج وزوجه، وبين الأستاذ والطالبة.

كذلك هناك نوع آخر من الموت نطلق عليه موت الشخصية، أو الموت الخلقى، فالشخص فى هذا المسرح تقعد شخصيتها الاعتبارية، وتتحول إلى أشخاص آخرين، فلا تنتهى مسرحية «المفنية الصلحاء»، إلا وقد تحول آل سميت إلى آل مارتان، ولا يسدل الستار عن «الدرس» إلا وقد ألقى الأستاذ شخصية الطالبة تماماً إلى درجة لم يصبح هناك داع لى يقتلها بالسكين. كذلك ففى مسرحية جاك أو الأمثال تقضى التقاليد والأعراف على الكيان الفردى للشخص، وعلى آماله وطموحاته وتحوله إلى آلة تخرج البيض. ويتجلى موت الشخصية أو إلغاؤها تماماً فى مسرحية الكراسى، حيث المجتمع بلا آدمية، يتحول إلى عدد من الكراسى الفارغة لها شكل الآدميين، ولكن بلا روح، ولا مشاعر، أشياء متماثلة ومتطابقة.

ومن هتون الموت الأدمى أيضاً فى هذا المسرح، الحيوانية والجمادية، أو تحول الإنسان إلى حيوان وإلى جماد، ففى مسرحية الخرتيت يتحول سكان المدينة إلى حيوانات أعجمية تركض فى الطرقات، وفى «جاك»، أنبطل يتحول إلى جواد يصهل ويركض.

كذلك يفقد الإنسان آدميته أمام طغيان المادة، فهذا المستاجر الجديد يصنع لنفسه مقبرة من أثاث بيته المتراكم، ويدفن نفسه فيها.

وعلى قمة هذه الفنون من الموت، يتربع الموت المضوى، الموت الحقيقى، فظاهرة القتل منتشرة عند «يونسكو»، فالمدرس يقتل الطالبة فى مسرحية الدرس.

والزوج والزوجة الشيخان ينتحران فى مسرحية الكراسى.

وأحد شغوص «أميديه، أو كيف التخلص منه؟»، جثة قتيل ضخمة تملأ البيت.

و«قاتل بلا كراء» كما يتضح من عنوانها حافلة بجرائم القتل. والموت فيها يتسجد لنا في شخص نحيل الجسم، ضعيف البنية، يسخر من الأحياء، وإذا كان الموت هو الموضوع الرئيسي في قاتل بلا كراء فهو كذلك في «الملك يموت»، ولعبة القتل، ففي الأولى يموت الملك، ومعه تنهار الملكة والعالم كله، وفي فنون القتل يستعرض الكاتب أفتانين الموت المختلفة.

باختصار الموت في مسرح يونسكو يستخدم أسلحة كثيرة، ويستعمل وسائل متعددة كلها تقود إليه.

أمام الموت وجهاً لوجه أو في انتظاره، تدخل الشخصوس في علاقات أقل ما يقال عنها إنها غير حميمة، لا يحكمها المنطق التقليدي ولا اعتبارات اللياقة، بحيث نجد أنفسنا أمام عالم بلا عقل، يتراكم فيه الناس، كالحيوانات، ويتصايحون كالبهائم والطير، عالم خرف، بكل ما تحمل هذه الصفة.

* * *

أين عالم جورج شحاده من عالم بيكيت الخرب، وعالم يونسكو الخرف، لا ندعى أن عالم جورج شحاده يخلو من المعجز ومن الموت، بل قد لا تخلو مسرحية من مسرحياته من حالة موت أو أكثر، لكن الفارق المهم هو أن جورج شحاده يصور لنا عالماً من الطهر ومن النقاء ومن الشباب والطفولة، الموت يتدخل فيه لا بوصفه هادماً للذات أو مخلصاً من الآلام، وإنما بوصفه الضامن الوحيد للبقاء على الطهر وعلى النقاء وعلى الشباب.

وهكذا فإن مسرح الميث أو اللامعقول بريادة بيكيت ويونسكو وآداموف وجوتييه وتارديو، هو مسرح الخوف والجنون والمعاناة والانتظار المقيم والياس والضياع والخواء.. إلخ، أما مسرح جورج شحاده فعلى النقيض من ذلك، أو على الأقل خلاف ذلك، ينقلنا من الكابوس إلى الأحلام، ومن الشيخوخة إلى الشباب ومن الأحقاد إلى الحب والمودة والرحمة، ومن العنف إلى الشاعرية.

باختصار، إذا كان مسرح الميثيين هو بحق كما أسماه بعضهم «مسرح بابل»، فإن مسرح جورج شحاده، لا نقول هو مسرح «الفردوس» أو «عدن» كما يزعم البعض، وإنما هو على الأقل ينقلنا إلى مشارف هذا العالم الفردوسى المدنى، الذى طال العهد بيننا وبينه، بل وفقدناه مع الطفولة والشباب.

وإذا كان الموت عند بيكيت يصحب الإنسان من ولادته، وهو الملاذ والملاجأ الذى يستمضى على البشر، مع أنهم مؤهلون له بما يصيبهم من شيخوخة ومن عجز وضعف ومرض، وإذا كان الموت عند يونسكو هو هادم اللذات، وخاتمة المطاف التى تؤرق الكاتب وشخصه وتصلب الحياة كل معنى، فإن الموت عند جورج شحاده يفاجئ أبطاله فى غمرة سعيهم الحثيث للمحافظة على طهرهم ونقايتهم، فهو الترياق الوحيد لتحقيق مثلهم العليا، وأهدافهم المطلقة.

وعلى النقيض كذلك من عالم بيكيت القبيح، الذى يستحيل جحيماً مقيماً فى هذه الحياة الدنيا، فإن جورج شحاده يصور لنا من العالم جوانبه المشرقة، التى تفيض بحيوية الشباب، وشاعرية الصبا، التى راحت إلى غير رجعة، وصارت فى حكم الفردوس المفقود.

إن عالم جورج شحاده يختلف عن دنيانا التى نعيشها، ولكنه ليس غريباً عنا، فهو شبيه بعالم الطفولة الذى يداعب أحلامنا، وتتردد أصداءه فى خيالنا، حيث الكبير والصغير، والأمير والحقير، فى صفاء وإخاء، حيث التوحد بين العوالم المختلفة، بين الطبيعة والبشر، حيث الأشجار تتحرك وتكلم كالإنسان سواء بسواء، حيث التفاهم ممكن بين الطير والإنسان، وبينه وبين الحيوان.

بالإضافة إلى هذه الشاعرية فى التصوير، وهى الشاعر والمواطف، تتجلى روعة جورج شحاده كذلك فى شاعرية التعبير وغنائية اللفظ، وعذوبة الأنفاظ، فلفظ هذا الكاتب حافلة بالصور البلاغية الموحية، والقدرة على التمثيل والتشخيص والتجسيد، مما يفتح أمامنا آفاقاً جديدة من الواقع المعاش، وأبعاداً جديدة، وعلائق بين الإنسان وأخيه الإنسان، وبينه وبين غيره من الكائنات. فالإنسان والحيوان والنبات يؤلفان عالماً واحداً، عماده الأخوة وقانونه الحب،

وكما هي طبيعة التصوير الشعرى والتعبير المجازى، فإن هذا التصوير لا يأتى مباشراً واضحاً، وبخاصة للشخص المادى، وإنما يكتشفه شيء من الغموض، فجورج شحاده لا يسمى الأشياء بأسمائها، وإنما يجنح كفترة من الشعراء إلى أسلوب الإيحاء والتلميح، لكى لا يفسد علينا متعة السبر والكشف، والغوص للذوق، كشف الحياة وأسرارها، وذوق ما يصاحب هذا النشاط من نشوة. إن جورج شحاده الشاعر يحرق الألفاظ من قيودها السياقية التقليدية، محاولاً أن يضفى عليها معان جديدة لا نتوصل إليها بالعقل أو التحليل المنطقي، وإنما عن طريق الإحساس والوجدان، فحديث الشاعر يكون من القلب للقلب، كما سبق إلى ذلك الشاعر «رامبو» وإخضاعه للملكات العقلانية يفسده، ويحيل الأسطورة إلى رماد.

ولعلنا نفضل القول فى شاعرية جورج شحاده فى عرضنا لإحدى مسرحياته وهى مسرحية «مهاجر بريسبان»:

فى عام ١٩٦٥م نشر جورج شحاده مسرحية مهاجر بريسبان، وهى تقع فى تسع لوحات، عرضت لأول مرة فى مدينة ميونيخ، وفى هذه المسرحية يعمد المهاجر إلى قريته ومسقط رأسه فى جزيرة صقلية بجنوب إيطاليا، بعد أن بلغ سن الشيخوخة، وأثرى ثراء كبيراً، يحمله إلى هناك حوذى ساخر فكه، بمرسته ذات الحصان الواحد. وخلال الطريق يحدث المهاجر حديثاً أقرب إلى التثرثرة، لكنه لا يخلو من الحكمة والدعابة.

فهو حينما يصل المكان الذى أراده المهاجر، يبادر برفع قبعته تحية للمكان، وحينما يسمع نباح الكلاب يطمئن المهاجر بأن الكلاب فى صقلية لا تتبع وإنما تفتنى. وإذا كان المهاجر لا يستجيب لحديثه ولا لفكاهته، فإنه يلجأ إلى الجواد. يستشهد به على ما يقول. ومع ذلك يواصل ملاحظاته، وخاصة حينما يجد المهاجر الذى لا ينطق بكلمة واحدة صعوبة فى تعرف المكان:

(أجل يا سيدى، أنظر، كل شيء يتغير.. كل شيء يتغير.. كل شيء مضى يا سيدى.. كل شيء يمضى.. هذه حقائق معروفة.. ولا حاجة لأن يكون الإنسان

حاصلاً على درجة علمية لكى يدرك هذه الحقائق (مستشهداً بالجواد) أليس كذلك يا كوكو؟).

وإذا كان كل شيء قد تغير، فإن الكلاب أيضاً قد تغيرت، فليست هى الكلاب التى كانت موجودة حينما رحل المهاجر. والشجر أيضاً قد تغير، فقد كبر، والطيور أيضاً ماتت ألف مرة، لونها فقط هو الذى يبقى. أما المنزل، فليس لها ذكرى على الإطلاق.

(تلك الأكوام من الحجارة والجير، فليس لها ذكرى على الإطلاق.. إلا عندما تكون لها شرفات.. أليس كذلك يا كوكو؟ (بعد لحظة مخاطبة المهاجر) على أية حال، فإن البنائين الذين شيّدوا هذه المنزل قد رحلوا..).

والبقعة جميلة تستحق التأمل والنظر، ولكن الحوذى تأخر، وقد أخبره المهاجر بأنه يريد مواصلة السفر، وليس لديه وقت طويل يقضيه فى زيارة قريته، وعلى ذلك فإن الحوذى ينبه المهاجر لهذه الحقيقة:

(نحن فى منتصف الليل يا سيدى، وهو وقت متأخر جداً بالنسبة لجواد هرم، وحوذى هرم، عليهما أن يجتازا أربعة أودية، ويوصلاك إلى المحطة).

وحينما لا يستجيب المهاجر، يستدير الحوذى بالعربة، ويمود من حيث أتى، ولكن قبل أن يختفى يحذر المهاجر من مقبلة بقائه وتلكته:

(استمع جيداً، لن تجد مكاناً تبيت فيه، فلا توجد هنا فتادق ولا حانات للأكل والشرب، إن الرسامين يحضرون كل ما يحتاجون إليه فى سلالهم عندما يأتون هنا يوم الأحد. ثم، من ذا الذى سيعترفك فى زرقة الليل، بعد هذه الغيبة الطويلة).

ويمود الحوذى، يمدل الستار على اللوحة الأولى.

وحينما يرفع الستار، عن اللوحة الثانية، نعرف أن مزارعاً من القرية عثر على جثة المهاجر وهو فى طريقه إلى بستانه ساعة الفسق:
(قبل أن يصبح الديك، فى اللحظة التى لا يكون الوقت فيها نهائياً، ولا ليلاً، وإنما نهائياً وليلاً مجتمعين..).

وقام طبيب القرية بالتحقق من الوفاة، وتم دفن الجثة. ويعلم أمين القرية أن العمدة قرر أن يعرض على أهل القرية صورة مكبرة لصورة فوتوغرافية وجدت فى جيب الفقيد، تمثله فى شبابه، وذلك حتى يمكن التعرف إلى شخصيته. ويتولى الأمين دعوة أهل القرية، بقرع طبلته إلى هذا الاجتماع المهم. ويطلب من النساء أولاً أن يتقدمن.

(.. النساء أولاً، بأمر العمدة، المرجو منهن أن يتقدمن ويتطلعن إلى هذه الصورة، كما نتطلع فى أعماق البئر، ومع ذلك، فى الماضى كانت توجد مكان هذه العين بشر. كانت النسوة تأتين حول حلقتها.. على النساء أن يتذكرن ويخبرتنا: هل صادفن هذا الشاب يوماً ما حول البئر؟).

وتتقدم النسوة، الواحدة بعد الأخرى، تنفيذاً لأمر العمدة. ولا يخلو المشهد من دعاية الأمين، مع بعض النسوة، ولكنها دعاية لا تخلو من إحياءات خبيثة. فالنسوة كن فى الماضى شابات يانعات، ولا يستبعد أن تكون لإحادهن علاقة بالمهاجر أيام الشباب، ولكن بالرغم من ثروة الفقيد، هالتقاليد والشرف أهم.

وإذا كان المهاجر قد عاد إلى القرية ليبحث فيها عن ابن له يورثه ما يملك من مال وفير، فإن التقاليد فى القرية أهم، واعتبارات الشرف أجدر بالاحترام، والنساء فاضلات، والرجال غيورون. ومن ثم كانت أصوات الاحتجاج من النساء تارة، ومن الرجال تارة أخرى، حتى تقدم أحدهم، هو «سكاراميل»، وكان يتابع المشهد من بعيد، واقترب من الأمين مهدداً:

(اسمع أيها الأمين، بوسعك أن تقول ما يحلو لك، مادمت تحمل هذه العظيلة. ولكننى أحذرك، والدماء تصعد إلى رأسى، أحذرك بأن لا تهزأ بالشرف ولا تستخف بالفضيلة. لقد كان هؤلاء النسوة أجمل نساء القرية فيما مضى، وإذا كن قد هرن، فإن الشرف لا يهرم أبداً، هل فهمت أيها الأمين؟ (يسحب من جيبه

مدية، يفتحها، يفردها، ويغرسها بأكملها فى الصورة «المعلقة» وأخيراً، فهذه من أجل رجلك الميت).

(وبذلك يسدل الستار، على اللوحة الثانية).

* * *

ويرفع الستار عن اللوحة الثالثة، عن «بينيفيكو» العجوز، ولعله أكبر أهل القرية سناً، وخبرة، و«شيتكو» المزارع الذى اكتشف جثة المهاجر. وإذا كانت هذه اللوحة تتقدم بنا خطوة فى الكشف عن أطماع العمدة فى الاستيلاء على ثروة القتل، فهى من ناحية أخرى لا تزيد سر الميت إلا غموضاً. ولعل أهم ما فى هذا المشهد هو أنه قمة من قمم الشاعرية فى هذه المسرحية، وفى مسرح جورج شحادة بصفة عامة. فى ظلمة الليل التى تخيم على المكان القريب من المقبرة حيث يجتمع الرجلان، يتوسل الشيخ بينيفيكو إلى شيتكو ألا يحرك مصباحه حتى لا ينشر الظلال فى ذلك المكان القريب من المقبرة التى ستمستقبل الشيخ الفانى عما قريب: (لا تهز مصباحك هكذا... إنه ينشر الظلال فى كل مكان، والمقبرة ليست بعيدة، حيث النساء والرجال الراقدون فى عجلة لمصافحتى ومقابلتى (...)) إننا فى الظلام نكون على راحتنا أفضل مائة مرة مما نكون فى صحبة لسان الأفعى الأصفر هذا (يشير إلى لهب المصباح).

وحينما يفشلان فى إطفاء اللهب بعد محاولات متكررة، يعلق أحدهما على ذلك قائلاً:

(إنه لهب لمين، يستعصى على الريح العاتية).

ويكمل الثانى هذه الصورة الشاعرية للهب المصباح:

(لهب لمين يريد أن يسمع كل شيء، بعد أن رأى كل شيء).

وحينما يتحدثان عن الحقيقة التى يحملها المهاجر، ويؤكد الشيخ العجوز أنها كانت مليئة بالأموال، يرد المزارع بأنه قام بتخليص الحقيقة من يد الميت، ولم يشعر بوجود ذهب بداخلها، فقد كانت خفيفة:

فيعلق الشيخ على ذلك:

إن هذه الأموال ليست قطعاً ذهبية ندمها في صندوق وتصلب وتتشاجر حينما نهزها، وإنما هي أموال.. عالمية.. خرساء يا شيتكو، أوراق مالية جميلة تتطاير في الهواء (لحظة) لقد شاهدت في نابولي سيدة تحصل على منزل له درجان، مقابل بضعة أوراق من هذا النوع (بعد لحظة) في اعتقادي أن الخُرج كان محشواً بمثل هذه الأوراق).

وحينما يلمحان نافذة مقر العمدة تضيء على حين فجأة، ثم تنطفئ لتضئ حجرة أخرى، يعلن المزارع أن العمدة انتقل إلى المطبخ، ولكن الشيخ المعجوز المحنك العارف بالأمور، له رأى آخر:

(لا يوجد مطبخ في مقر العمدة، إن المطبخ في مقر العمدة هو أيضاً حجرة الأموات، في يوم ما يا شيتكو سيدونون اسمك في سجلات.. المطبخ).

وحينما تضاء غرفة ثالثة يمتد المزارع أن العمدة انتقل إلى حجرة الاستقبال، لكن المعجوز يعقب قائلاً:

(لا يوجد حجرة استقبال في مقر العمدة، إن حجرة الاستقبال هي أيضاً قاعة الزيجات. في يوم ما يا شيتكو، عندما يصبح لك قرنان، يسجل اسمك في دفاتر.. حجرة الاستقبال).

وبالمثل فإنه لا يوجد صنبور في مقر العمدة، وإنما هي خزانة المواليد. فليست هناك حاجة لمساحة كبيرة لتسجيل المواليد. وإذا كان المزارع يمتد بسذاجته أن العمدة انتقل إلى المطبخ مرة أخرى ليقشر تفاحة، فإن الشيخ الحصيف يعلن أن العمدة يتفحص سجل الوفيات.

(إنه في السرايب، يتفحص اللوحات التي كتب عليها: هنا يرقد فلان).

وهكذا، فإن العمدة يبحث عن أية وثيقة تكون لها علاقة بالمرحوم.

وعند هذا الحد، يضيئان المصباح، أو لسان الأفق، مرة أخرى، ويعودان من حيث أتيا.. ويسدل الستار على اللوحة الثالثة.

وتتقسم اللوحة الرابعة إلى ثلاثة مشاهد:

يجمع الأول كلا من بينيفيكو وسكارا ميلا وبيكالوغا وباربي، فقد استدعاهم المدة لأمر خطير.

ويوحى بينيفيكو بأنه على علم بالسر الذي يحيط بموضوع المهاجر، فهو (أى بينيفيكو) يعمل بوابًا، ومهنة البواب من شأنها أن تبصر من يمارسها بحقائق ومعلومات لا تتوفر لغيره، وبخاصة إذا كان قد عمل بوابًا في مدينة نابولي.

إنها مهنة من ذهب، مهنة البواب، لما تتيحه من فرص لمراقبة الناس ومعرفتهم، وممارسة نظرية القرائن (يخفض صوته، يغير من لهجته، ثم وهو يشير إلى صورة المهاجر التي ما تزال معلقة على الشجرة) اسمه «غالار»، أجل، غالار، كيف عرفت أنا ذلك؟ لأننى كنت بوابًا فمن كثرة فتح الأبواب وإغلاقها يدخل الإنسان بدوره، من فتحة الفلسفة، ويتعلم، ويعرف الكثير من المعلومات، مجانًا، بلا مقابل، فما أكثر فضول المفاتيح!

ولكن سكارا ميلا وبيكالوغا لا يعتقدان أن المدة استدعاهما من أجل موضوع المهاجر، وإنما بخصوص حظيرة البقر التي يملكها الأول، وأشجار الكرز التي يملكها الثانى.

ولكن بينيفيكو يؤكد أن سبب هذا الامتدعاء هو إكمال التحقيق فى أمر المهاجر، فبعد أن عرضت صورته أمس على النساء أو بالأصح على الزوجات، يستكمل التحقيق بسؤال الرجال أو الأزواج، يعنى باختصار شديد أن السيد غالار له ابن فى القرية، وجاء لى يراه، ويورثه ما يملك.

«لقد جاء ليرى ابنه! على ظهر جواد، هى تلك الليلة».

ولكن الجميع يؤكدون بسذاجة أن نساء القرية جميعا متزوجات، ولا توجد من بينهن من تدعى «مدام غالار»، فليس من المعقول أن يكون لغالار هذا ابن فى القرية، فمن أين جاء ابنه هذا؟

ويجب بينيفيكو بخبث القروى، وحنكة البواب:

السيد غالار له ابن.. بدون «مدام غالار»، فليفهم من أراد أن يفهم، أما أنا فإننى أفهم كل شيء. (مخاطباً نفسه، بصوت خفيض) فى نابولى، هذا أمر شائع. (... «فرانشيسكو أماتوا».. صاحب العمارة الذى كنت أعمل عنده، أنجب بهذه الطريقة قبيلة من الأبناء.

وينسل البواب القديم كالهارب، بعد أن يلقى هذا الحديث أو هذه القنبلة بين القرويين السذج، ويتركهم ينظر بعضهم إلى بعض فى ذهول، فهذا بيكالونغا يعبر عن رأى الجميع:

«إن هذا البواب غامض كالرسائل التى تتلى قبل قراءة الإنجيل فى الكتائس، ولكننى لا أنكر أنه فى بعض الأحيان كان على حق وبخاصة حينما يتحدث عن القرائن، فلنجلس ونفكر، فأنا حينما أكون واقعاً أكون رجلاً فارغاً».

وهذا «باربى» يختم هذا المشهد برأى فى المرأة، فهو يرى أن المرأة هى أس البلاء الذى يتجسد فيه الشيطان:

«على المرء أن يكون نحيلاً نحيفاً لكى يرضى عنه الله، لا أن يكون ممثلاً مكتئباً مستديراً من اللحم، ناعم الشعر كالنساء فإذا كانت الأرض تكاد أن تكون حكراً للشيطان، فذلك لأنها مستديرة كالمرأة».

«وببدأ المشهد الثانى من اللوحة الرابعة بظهور الأمين يحمل الطبله ليذيع على أهل القرية إعلاناً إضافياً.. بشأن موضوع المهاجر، وأسرار جديدة عن المجهول الذى جاء ليموت فى «بيلفينتو».

ويجمع هذا المشهد بين عناصر الملهاة وعناصر المأساة أو الروح المأساوية والهزلية، وهى صفة تكاد أن تكون قاسماً مشتركاً فى المسرح المعاصر، فالرجال الثلاثة القاضيون لشرفهم يشرعون بنادقهم نحو الأمين الذى يتيهى لإعلان البيان وهو موزع بين تنفيذ أمر العمدة، والقيام بواجبه من ناحية، وبين ما يواجهه من خطر البنادق المهددة التى تقترب منه شيئاً فشيئاً، كلما تقدم فى إعلانه من ناحية أخرى، والرجال لا يريدون التلميح والعموميات، بل يطلبون من الأمين أن

يكون صريحا فيسميهم بأسمائهم، ويسمى نساءهم بأسمائهن، بل إن «باري» أحد الرجال، يأمر الأمين أن يعلن الفضيحة على الملأ:

«أفضحهن أيها الديوث الصغير!»

ويتوقف الأمين بين الفينة الفينة ينظر إلى العمدة مستجيراً به ومستطلماً رأيه في الوقت ذاته، ولكن العمدة يشجعه على الاستمرار وإكمال القراءة، ويعلن الأمين أن الفريب يدعى «غالار»، عاد من مدينة «بريسبان» في أستراليا، وهو في سن الستين من عمره، ويتابع وهو غير مطمئن بسبب تهديد البنادق، فيعلن أن الذي ساق «غالار» إلى القرية أمنية نبيلة هي أن يرى ابنه، هذا ما كتبه في مفكرته قبل أن يموت.

ومع أن هذه الأمنية مرفوضة شرعاً، لأن جميع النساء في القرية متزوجات، إلا أن العمدة أخذ على عاتقه أن يحققها، وهنا تشرع البنادق أكثر فأكثر صوب الأمين، ثم تهدد أكثر فأكثر حينما يعلن نتيجة الأبحاث التي أجريت وأثبتت أن الأم واحدة من ثلاث نساء، هن زوجات الرجال الثلاثة، وحينئذ يضطر الأمين أمام تفاقم الخطر أن يتوقف، ويضيف من عنده وهو يتلثم:

«إنني شخصياً .. أرى .. أن شرف هؤلاء السيدات الثلاث فوق كل شك».

من أين جاء ابن «غالار» هذا؟

سكاراميللا:

«ليس من فرج إحدى بقراتي، طبعاً»

بيكالوغا:

ومع كل، فلا بد من الدخول في امرأة للحصول على مثل ذلك. هذا ماسبق أن قتلته (لحظة)، أجل من أين جاء ابنه، ابن الكلب هذا؟

سكاراميللا:

«من أحشاء عاهرة أو من إحدى زوجاتنا، إذا شئت أن تعرف، على أية حال هو ما يظنه العمدة، هذا رأيه بصراحة»

وتثور ثائرة القرويين الشرفاء ويهدد باربى أنه لو عاد «سكاراميللا» إلى مثل هذا القول مرة أخرى، فإنه سينزع لسانه من فمه، ويسحقه بحذائه، ثم يعلن أنه سيحضر بندقيته ليفرغها فى صدر العمدة، كما يعلن «بيكالوغا» أنه سيحضر بندقيته ليطلق النار على الأمين، أما «سكاراميللا» فإنه سيطلق النار على الأمين والعمدة، والصورة معاً، حتى الشجرة «شجرة الشر» التى تحمل صورة المهاجر، يطالب ثالثهم «باربى» بإطلاق النار عليها.

وبالفعل يخرج الرجال الثلاثة، ويمودون بعد لحظات حاملين البنادق، بينما يسمع لحن الهارمونيك الذى سمعناه من «بينفيكو» فى المشاهد السابقة.

ويبدأ المشهد الثالث، بينما الرجال يستعدون لإطلاق النار على الأمين، فى اللحظة التى يتقدم فيها العمدة ويحول بينهم وبين ذلك، معلناً فى تحد ظاهر، أن المهاجر الغريب يترك لابنه ثروة طائلة. حينئذ يتبادل الفلاحون الثلاثة النظرات، وبطريقة لا إرادية يخفضون البنادق، وهنا يغادر العمدة والأمين المكان، ثم يعود الأمين لينظر من فرجة الباب، ويقول بلهجة من يفشى سرّاً:

الأموال فى مقر العمدة... داخل خرج... ستسلم من اليد لليد... عجلوا بالاتفاق، وأخبرونا من يكون ابنه قبل أن يتدخل القانون، إن لدينا فرصة لتجنب تدخل القانون، وندير أمورنا بأنفسنا، (لحظة) أسرعوا، من يكون ابنه؟ وإلا فسيؤول كل شئ إلى الملك.

(يهمس وهو مضطرب) فى خرج المهاجر من الأموال ما يمكن أن نشتري بها نصف جزيرة صقلية..

(قبل أن يخرج يلتفت إلى باربى «قائلاً» لا تقل بعد الآن يا سيد باربى إننى ديوث صغير)

وبذلك يسدل الستار على اللوحة الرابعة.

بعد هذا الإعلان الصريح بأن أم ابن المهاجر إحدى النساء الثلاث، من الطبيعى أن يولد ذلك الشكوك فى قلوب الرجال أزواج النساء المقصودات وهذا ما تعرضه اللوحة الخامسة، التى تتقسم بدورها إلى أربعة مشاهد، يحل المشهد

الأول منها موقف أول الرجال الثلاثة، وهو بيكالوغا مع زوجته، التي تقاضته جالساً وحيداً في ظلمة الليل فريسة الأفكار السوداء، حتى أنه لم يسمعها، ومن البديهي أن مثل هذه المواقف الإنسانية التي تسجلها هذه اللوحة، قد فجرت شاعرية «جورج شادي» إلى درجة جعلت النقاد الفرنسيين أنفسهم يعترفون بأن صوته حمل أنغاماً جديدة إلى الأدب الفرنسي، يندر تكرارها:

إنها زوجتك التي تتحدث إليك (تقترب منه) فيم تفكر، وحدك (تتطلع حولها) مع هذه الخفافيش، ذات الميول الحمراء، التي تضرب في الهواء كقطرات المطر، أنت، سيد الكرز، الصباغ الماهر كما يسميك الرسامون الذين يأتون من العاصمة «بارمو» لزيارة بستانك.

ويبدأ الزوج تلميحاته بالإشارة إلى الثوب الوردي الذي ترتديه زوجته «روزا»، بينما هو في ثوبه الأسود حتى العظام.

روزا: إنه ثوب كل يوم، فلماذا تجده اليوم مختلفاً، وتجعلني أعتقد أنني أسأت التصرف بارتدائه.

بيكالوغا: ولن تعقصين شعرك هكذا حول أذنك؟.. مع أنه لا توجد هنا نسمة.. بل سكون خانق.

روزا: إنه شعري طوال الأسبوع، وفي يوم الأحد أجذبه حينما أذهب إلى الكنيسة في صحتك.

بيكالوغا: أقول، إن هذه الجداول، ليست جدائل امرأة مليئة النشأة (لجطة) ففي الأدغال تختفي الأفاعي.

روزا: الأفعى في داخلك يا بيكالوغا هذه الليلة، إنها تخرج من فمك. عار عليك أن تشير إلى ثوبي البالي وشعري الذابل لتزيد من إهانتى وتلطيفي.

وتحاول الزوجة أن ترده إلى صوابه، وتصرف عنه هذه الوسواس، وبخاصة حينما تسمع صياحاً صادراً من بيت «باري»، الرجل الثاني الذي بدأ هو الآخر يتشاجر مع زوجته، ويندم «بيكالوغا» على ما بدر منه، وذلك حينما يؤنب نفسه، لأنه لم ينتقم من العمدة ومن الأمين:

.. كان ينبغي أن أطلق النار.. كان ينبغي أن أطلق النار.. بصرف النظر عنك ياروزا البريئة، وعن السيد «غالار» أو ابنه، كان ينبغي أن أطلق النار.. وأبصق على العمدة بيندقيتي!.. حينما أعلن فينا متحديا: «أن المهاجر يترك لابنه ثروة طائلة».

وتعيده «روزا» إلى صوابه مرة أخرى، لأنه إن فعل ذلك فسيلقى به في السجن، وهو زوج أب، ثم تصرفهما عن مآسئهما، ذكريات ابنهما المهاجر إلى المكسيك، وتقودهما إلى ذكرياتهما قبل الزواج. حينما كانت في السادسة عشرة، وهو في العشرين.

بيكالوفا: كنت في العشرين، قبل عشرين عاما! ما أبعد الشبيهان!

روزا: الزمن عجوز، فيه خبث الأطفال.

بيكالوفا: يريد أن يلعب.

روزا: لذلك فإن الأرض دائما مليئة بالأطفال، ولا تهرم أبدا.. أما نحن...

بيكالوفا: (بعد صمت) نحن لا نهرم أبدا حينما نكون اثنين.. إن الهرم هو الوحدة قبل أن يكون أي شيء آخر.

ويمد «بيكالوفا» عن أفكاره السوداء، ويصحب زوجته في نزهة بين الأشجار، تاركين «بفلة الليل السوداء تعزف على وترها»، حتى يطلع النهار.

ويمرض المشهد الثاني من اللوحة الخامسة نتيجة إعلان العمدة على الزوج الثاني «سكارميلا» وزوجته «لورا»، التي تطلع علينا مهرولة شمطاء الشعر ممزقة الثوب، هاربة من زوجها الذي يلحق بها، زائف النظرة كالمخبول، فهو فريسة غضب شديد، ويطلب من زوجته أن ترقص كما كانت حينما قابلها أو مرة في الغابة، فتتهمه بالجنون، وهو لا يدفع عن نفسه هذه التهمة بل يمتدح إنه مجنون من العار، ومن الغضب، لقد وجد بين حاجياتها حزاما وعقدين مما تليسه نساء

المدن، فثارت ثورته، مع أنه هو الذى أهدى زوجته هذه الأشياء، وتضرب «لورا»
جام غضبها على صورة «غالار» المعلقة، وتحاول المرأة أن تثبت براءتها:

أقسم بالصليب الذى أحمله فى قلب صدرى، وبالصلبان التى نراها فى
البيوت، وعلى الطرق، وبذلك التى نرسمها فى الهواء بالأصابع، وهى الصلبان
الحقيقية.. أقسم أننى لم أقابل هذا الرجل فى حياتى.

(صمت)، والآن، إذا شئت سأرقص، وكل الصلبان من حولى.

ويعود الرجل إلى هدوئه واطمئنانه، حينما يسمع مثل هذا الكلام، ويندم على
ظنونه وعلى تصرفاته مع زوجته، ولكن إلى حين، وبخاصة حينما نسمع نغمات
الهارمونيكا، التى يطلقها «بينيفيكو» ذلك البواب اللعين، فيطلب من زوجته
إحضار بعض الحجارة، ولعله يمهّد لدفعها:

.. ها هو الخوف.. ها هو الهلع يتأبى من جديد (فجأة، لاهثا، قاسيا) أى
أبنائنا الثلاثة ليس أبنى؟.. لا تتلقى باسمه.. لا تسمى شعرة واحدة من رأسه..
قولى فقط فى أى بلد يمشى.. مادام أبنائنا الثلاثة قد غادروا صقلية.. قولى
فقط اسم البلد.

لورا: مادام الذى تحكيه بهتاناً، فسأجيبك: إنه أحبهم إليك.

سكاراميللا: أحبهم إلى؟ بناء، يضع أسودا من الحصى فوق قمم المنازل... متعلقا
بالحبال.. عاليا، عاليا، فى السماء. (لحظة) حسن.. فلتتصدغ الحبال فى
هذه اللحظة، ولتتقطع.

لورا: ...!

سكاراميللا: وليسقط.. كدمية صغيرة.

لورا: (تخر منهارة عند قدمى زوجها) لا تقل هذا، أيها القروى، لا تقل هذا مرة
أخرى، أيها الشقى، فمن الجائر أن تستجاب دعوتك.. (..) فلتتماسك
الحبال.. فلتتماسك الحبال.

سكاراميللا: (بصوت خفيض، مخاطبا نفسه، بعد لحظة)

فلتتماسك الحبال... أجل! فلتتماسك الحبال يا إلهي!

وفى المشهد الثالث من اللوحة الخامسة، نشاهد حلما تراه الصغيرة «أنا»
وهي رمز للطهر والنقاء فى هذه المسرحية، ولا تأثير لها على أحداثها.

أما المشهد الأخير من هذه اللوحة، فيدور بين الزوجين الأخيرين «باربى»
السمكرى، وزوجته «ماريا».

و«باربى» يختلف عن سابقيه «سكاراميللا» و«بيكالوغا»، فهو لم يثر ولم
يفضب، لتلميحات أمين القرية، كل ما هناك أنه شعر بالحاجة إلى هواء، فيطلب
من زوجته أن تهوى عليه، وهى تفعل حتى تمل، وبخاصة حينما تدرك أنه إنسان
بليد لا نخوة عنده، فتتمنى أن يكون أحد أبنائها من المهاجر فقط، لتتمتع بإغظة
«باربى»، ولن تقصص عنه إلا إذا أخذ مقصه، مقص السمكرى، وأحضر لها لسان
العمدة ولسان الأمين، وهو إذا كان يمددا بذلك، إلا أنه يهتم بما يجرى فى
استراليا التى يهاجر إليها الناس، ويعودون محملين بالأموال، وهو بذلك يهدد
لكى يطلب من زوجته أن تدعى أن أحد أبنائها هو ابن السيد «غالار» طمعا فى
الاستيلاء على ثروة المهاجر.

«حذار أن تكونى من الغباء بحيث تثيرى هنا داعى الشرف... بهز ثوبك، أما
من ناحيتى أنا، فإننى أؤكد لك أن ثروة تملأ بئرا، هى أعمق من جميع الضمائر
كافة، ثم إننا لا نعيش إلا مرة واحدة، يا ماريا، وفى سننا، نصف مرة... فيجب أن
نتنزهها».

وتصق الزوجة حينما تسمع هذا الكلام من زوجها، وتتهال عليه سبا وتقريبا
ولكنه يحاول أن يهدى من روعها، فهو لا يشك فى فضيلتها بأى حال، ولكنها قصة
من قصص الرياح يجنى من وراثتها الثروة الطائلة، فلا ينبغى أن تعارضه وإلا
وجه إليها اتهاماً صريحا.

افهمينى يا ماريا قبل أن ينفجر غضبى، وأنزع الأشجار وأدوس... براءتك
الأثمة.

وتحاول الزوجة أن تثنيه عن غرضه الدنيء، فهو بذلك يمسىء إلى سمعتها بين أهل القرية، ويعرض نفسه لكلام الناس، وإذا كان لا يهتم بذلك كله، فهناك الله الذى يراه، ولكن حتى هذه لديه حل لها.. فيمشرك خورى القرية فى الفهم.

ولكن المرأة الطاهرة تأبى، وتناشد زوجها أن يفيق من هذا الحلم، ولكنه يتوسل إليها أن تقبل، بل ويغتر ساجداً عند قدميها، وأمام إصراره لا تجد الزوجة مخرجاً، فتفجر صارخة تنادى أهل القرية ليروا ويسمعوا ويعاول الزوج أن يسكتها فلا يستطيع، ولا يجد أمامه إلا المدية، فيطعنها عدة طعنات، فتتهار الزوجة عند عتبة دارها، وينظر «باربى» مذعوراً حوله، وقد خيم على المكان سكون الموت، فينحني على جسد «ماريا» ويقول متلثمناً من الانفعال والتأثر، ناعثاً إياها بوصفين فيهما تحليل صادق جامع مانع لهذه الزوجة الشريفة:

فهي شديدة الطهر وفي ذات الوقت من الغباء بحيث تلقى بنفسها فى أحضان الموت، ولكنها إذا كانت قد رحبت بالموت، فإنما لكى تبقى على طهرها، وتحافظ على عفتها، صنيع سائر الأبطال فى سائر أعمال «جورج» شهادة العريى الأصل.

وتعرض لنا اللوحة السادسة محاولات «بينيفيكو» البواب المعجوز، للتقرب من أمين القرية لمعرفة آخر الأخبار، والحقيقة أن الأمين أيضاً يريد أن يعرف أخبار الرجال الثلاثة، وموقفهم من الثروة التى تنتظر الوريث فى مقر الممدة، وفي نهاية اللوحة يظهر «باربى» وبطريقة تمثيلية يقنع الممدة والأمين والخورى أنه قتل «ماريا» انتقاماً لشرفه.

أما اللوحة السابعة فتشغلها الصغيرة «أنا»، وهي الطفلة التى ترمز إلى الطهر والحب والأحلام، سبق ظهورها مرتين، وهى هنا تعبر عن تماطفها وحبها للمهاجر، وفي الوقت نفسه توجز لنا المسرحية وصراعاتها فى بعض الأبيات الشعرية المنشورة:

«منذ أن جئت إلى بيلفييتو.

على جواد اختفى مثل الدخان

كم من خبز أسود وخبز أبيض مختلطين

ولعنات وعبرات
كل ذلك لأنك تملك ثروة
ولأنك كنت محبوباً

ثم تتصرف بعد أن تركت سترتها الصغيرة على قبره فالوقت صيف وهى لا
تحتاج إلى السترة.

ومع أن اللوحة الثامنة تدور حول مقتل زوجة «باربى»، إلا أن مشاهدتها تعتبر
أكثر المشاهد هزلاً وفكاهة، من ذلك النوع من الهزل الذى لا يخلو من العمق
والحكمة بل والمرارة أحياناً.. ويتمثل العنصر الهزلى بشكل خاص فى اللازمة التى
يرردها فلاح عجوز مستقراً عما يسمع ويدور حوله: «يعنى إيه؟».

ومن الهزل المأساوى أيضاً ما يشاع من أن «باربى» إنما هو دافع عن شرفه
وشرف القرية، وأن «بيلفنتو» أصبحت قرية الشرف، بفضل ما قام به «باربى».

الفلاح الثالث: (يصيح حتى يسمعه الأب «أورورى» الذى خرج قبل برهة) وأنا
أعلنها فى حضرة الخورى، ستظل بيلفنتو، حتى بعد ألف عام، قرية الشرف،
بفضل «باربى».

الفلاح المجوز: «وحتى ذلك الحين، فهى حفل جنائزى، ونجوم خابية..
وتابوت أموات».

ثم يأمر العمدة بالتحفظ على كل شئ، فى منزل القتيلة حتى يتم التحقيق،
ويرسل من يطلب من «باربى» القاتل أن يسلم نفسه للشرطة، فذلك خير له.
وحينما يخرج باربى المجرم من بيته يلقاه أهل القرية بأسمى آيات الإعجاب..

جورج شهاده.





مشهد من مسرحية «الرحلة» لجورج شهادة على مسرح فرنسا عام ١٩٦١.

جان جينيه
أو
الشرا المقدس

جان جينيه الشر المقلد

في كتابه الطريف عن ذكرياته مع المشاهير، يحكى «جان كوه» طرفة عن جان جينيه حينما دخل معه أحد المطاعم، فتقدم من مائدتهم عامل المطعم؛ وقام بعملية التنظيف المعتادة، وبعد أن فرغا من تناول الطعام ودفع الحساب انصرف الرجلان ولكن ما إن ابتعدا عن المطعم عدة أمتار، حتى تحسس جان جينيه جيبه وقال لرفيقه:

«عد بنا إلى المطعم؟»

«لماذا، أيها الشاعر؟ (هكذا كان يلقبه)»

«سرقنى الكلب، ألقى فرنك»

«من؟»

«عامل المطعم.»

«وكيف عرفت أنه هو؟»

وما إن دخلا المطعم، حتى أشار جينيه إلى العامل وطلب منه الخروج ليحدثه لحظة وحينما أصبحا خارج المطعم تقمص جينيه شخصية أخرى، وبصوت رعدى وعينين ناريتين، ووجه شاحب، يادر العامل قائلا:

- هات الفلوس يا كلب بسرعة.

وهنا أدرك العامل أنه ليس أمام وجيه من وجهاء المنطقة، وإنما هو أمام واحد من الملائنة. وأسقط في يدي العامل وأخرج الحزمتين، فما كان من جينيه إلا أن ربت كتفه ودرس أحد الحزمتين في جيبه ورد الثانية للعامل: خذ هذه لك؟.

وعاد أدراجه، فقلت للشاعر:

- وإذا جاء ورامنا ليأخذ النقود.

- إذا عاد سأمزق مؤخرته بالركلات.

- ولكن كيف عرفت أنه اللص؟

- أولاً أنا دخلت المطعم والنقود في جيبى، وخزجت من المطعم بدون النقود.

- ولكن، لماذا هو بالذات؟

- من سعنته. هذا شغلنا.

تقودنا هذه الحادثة وبخاصة العبارة الأخيرة التي تكشف عن خبرة جينيه بالمالم الجريمة، إلى طفولته التي ذكرها كل من كتب عنه، وجعل أحداثها المنطلق إلى عالم جينيه المجهب.

حينما بلغ جينيه سن الحادية والعشرين، وكان يعيش مع أسرة قروية هي التي قامت على تربيته، أسلمه رب الأسرة شهادة ميلاده، فمرف أنه لا يعيش مع أمه وأبيه، وعرف أنه ولد في شارع خلف حديقة الكسوميورج. فذهب إلى العنوان فوجده ملجأ للأطفال.

وفي كتابه الرائع عن «جينيه» بعنوان «القديس جينيه» ممثلًا وشهيدًا يتحدث سارتر عن هذه الطفولة التي كاشفه بها صاحبها بنفسه في جلسات طويلة كانت أشبه بجلسات التحليل النفسي، منها عرفنا كيف أن جينيه الذي كان حتى العاشرة من عمره طفلًا رقيقًا وديماً، وجه إليه الكبار تهمة السرقة وأسموه أيضاً لصاً فقرر الطفل المظلوم أن يكون لصاً فعلاً وكان هذا القرار كما يقول سارتر، الفعل الوجودي الأكبر الذي صاغ عليه جينيه حياته كلها فيما بعد.

فى سيرته الذاتية التى أسمها «يوميات لص» يعلن «جان جينيه» تضامنه مع جميع سجناء جنسه ويصرح أنه من الطبيعى بعد أن تخلت عنه أمه وهو صغير، أن يغلو فى حب الأطفال، ومن حب الأطفال، إلى السرقة، ومن السرقة إلى الجريمة أو الترويج للجريمة، وهكذا، كان رفضى لعالم سبق أن رفضنى.

أمام هذا الموقف الراهض من جانب الآخر، كان على جينيه أن يسلك أحد طريقين لا ثالث لهما: فإما أن يعارض هذا الرفض وينقضه عن طريق الاحتجاج وتقديم الأدلة والبراهين التى تثبت براءته، وإما أن يؤكد هذا الرفض. وهذا ما فعله جينيه فكل أعمال جينيه السلوكية والإبداعية تثبت هذا التأكيد وتدعمه إلى أقصى ما يمكن أن يتصوره الإنسان.

ما إن وصل جينيه سن البلوغ فى الإصلاحية التى قضى بها طفولته، حتى لاذ بالفرار وامتنع السرقة والدعارة متقللاً بين السجون وبين البلدان:

التحققت بالجيش متطوعاً لمدة خمس سنوات، لكنى أحصل على راتب أعيش منه، لكنى بعد أيام قليلة، فررت من الخدمة حاملاً معى بعض الجوائب الخاصة ببعض الضباط السود. وعشت من السرقة فترة، لكننى تحولت إلى ممارسة الدعارة التى وجدتھا توافق مزاجى الذى طبعته عليه من التسبب والإهمال.

بعد ذلك، انخرط جينيه فى عالم الجريمة وبعد عشر سنوات أمضاها فى برشلونة، عاد إلى فرنسا ليقتضى فترة فى سجونها ثم هاجر إلى إيطاليا متقللاً بين روما و نابولى وبريندى، ومنها وصل إلى ألبانيا ثم يوغوسلافيا فالتنمسا فتشيكوسلوفاكيا، وفى بولندا تم القبض عليه بتهمة تزوير العملة، وطرد من البلاد، ولم يرق له المقام فى ألمانيا تحت حكم هتلر.. «كان الشئب كله من اللصوص، فإذا سرقت أنا فما الجديد فى ذلك؟ إنما أكون متبعاً للنظام المتعارف عليه. ولا أكون خارجاً عليه..» ومن ثم أسرع جينيه بالمفر إلى بلد ملتزم بالنظام والأخلاق، بلد يشمر فيه الخارج على القانون أنه خارج على النظام القائم، فعاد إلى فرنسا، أى إلى سجون فرنسا.

وفى السجن أصبح جينيه شاعراً وكانت دواوينه الأولى كلها تدور فى عالم الخارجين على القانون والشذوذ الجنىسى. كانت عبارة عن إضرافات تتوأم مع مبدعها ومصادرها. فهى هواجس جنسية شاذة أملتھا خیالات سجين منبوذ معزول عن المجتمع، قرر أن يحقق ظن المجتمع فيه. ولكن هذا الشعر الذى يطفح بالردیلة فى كل صورھا وأشكالھا، لا یخلو من حس شاعرى متمیز، مع جو مغمم یعقب روحانى وعقيدة دینیة مكلومة، مما جعل سارتر فى كتابه الشهير عن جینیه یعتقد علاقة بینھ و بین القدیسة تیریزا أفیلا؟ ویخلص إلى نتیجة مؤداھا أنه إذا كانت القداسة تكمن فى التذلل الذى یصل إلى حالة الامتثال الكامل والتسليم بأن الخطیئة جزء لا یتجزء من الطبیعة البشریة إلى درجة إلقاء كل غرور وكبر فى مواجهة المطلق، فإن مؤهلات جان جینیه للقداسة تجعله یدخلھا من أوسع أبوابھا. آیا كانت صحة هذا الرأى، المهم أن جان جینیه فى هذه الأعمال الشعریة الأولى، استطاع السيطرة على عالمه الداخلى والتمكن من أدوات الكتابة، كما یؤكد ذلك سارتر نفسه: «إن جان جینیه إذا أصابنا بمدوی مرضه، استطاع التغلص منه بكل كتاب نشره ما هو إلا دراما نفسانیة أو بسیكودراما؛ وكل كتاب من هذه الكتب، فى ظاهره، تكرار لما سبقه (...)». ولكن المسوس فى كل كتاب یدکته تزداد سيطرته على الشیطان الذى یتلبسه. عشرة أعوام من الإنتاج الأدبى هى بمثابة علاج نفسانى».

كان من الطبیعى والحالة هذه ، أن یتحول جان جینیه، من الشعر إلى القصص ثم إلى الشكل الدرامى: وهذا یعنى التحول من أكثر الأشكال الأدبیة ذاتیة وخصوصیة، إلى أكثرھا موضوعیة لقد تغلص جینیه فى أعماله المسرحیة من هواجس سیرته الذاتیة المحضة والمتمثلة فى عالم السجن والجریمة والشذوذ الجنىسى. ولم یكن بمستغرب أن یتحول، جینیه إلى المسرح وهو الشاعر الذى طالما طبع على مواجهة الآخرين، أحكامهم ونظراتهم. الشاعر الذى طبع على التمدي والهجوم على القوانین والأعراف. فحقیقة الأمر أن جینیه، فى جمیع ما

قریة إسبانیة من القرن السادس عشر.

يكتب، في حوار باطنى دائم مع الآخر، في عرض مسرحى دائم، وكان المستغرب
الا يتحول إلى المسرح.

وكان من الطبيعى أيضا أن يختار جينيه شغفوس مسرحياته من المنبوذين في
المجتمع والمهمشين من الداعرين والشواذ والمجرمين، ومن المقهورين من زنوج
وخدم، هذه الطوائف التى تعيش على هامش المجتمع، لكل منها عاداتها وقوانينها
وطبقيتها وهواجسها وتطلعاتها، التى تجعل كل فرد يحلم بتحقيق إنجاز أكبر فى
دنيا الشر، يحقق له مزيداً من المزة والكرامة فى مجتمعه الصغير وبين أقرانه.
ومن ثم كان المطلق، وليس النسبى، هو الغاية المنشودة لكل هؤلاء الأفراد. ومن ثم
كان القتل والجريمة يمثلان الهدف الأسمى. وكان الشر هو إلههم المعبود الذى
تقدم فى محرابه كل القرابين.

القديس جينيه، ممثلاً وشهيداً؛

حوالى سبعمائة صفحة هى كتاب سارتر عن جينيه أطبق فيها الفيلسوف على
جان جينيه بحيث جعله شخصية من شخصيات مسرحياته إن لم تكن شغفوسه
تمهيداً عن آرائه. فجينيه فى هذا الكتاب هو الشخصية السارتريّة المثلى. كل
أنواع اللغات الاجتماعية عرفها جينيه: السفاح، والملاجئ، والتشرد، والإجرام،
والسجن، واللواط... كل أنواع الأثام الاجتماعية عاشها جينيه لقد سبق أن اختار
الشباب أسلوب حياته وحدد مسارها. وهو إذ ولج عالم الأدب فقد كان بمحض
اختيار آخر. «حر»، مطلق، ليس للمجتمع ولا للأعراف أى دور فى صياغته، بل
كان الكاتب وحده هو سيد نفسه فيه، يكتب عن نفسه، بالشكل الذى ارتضاه فى
نظام من القيم الشخصية، بل الذاتية، فى عالمه الشخصى، كما حاول سارتر
نفسه يوماً أن يكون من خلال علاقاته المعقدة مع شغفوس مسرحياته، ولماذا لا
نقول إن «القديس جينيه ممثلاً وشهيداً» هو الوجه الآخر لسارتر، أو هو القرين،
لكنه قرين ناجح، أفلح فى الإفلات من كل القيود التى فرضت على غيره من
القرناء، وفى ذلك يقول الفيلسوف، «جاك ديريدا»، وهو يعرف الكاتب: أبرع
دراسة فى علم الكائنات الظاهرانية فى العصر الحديث على الطريقة الفرنسية.
فيقدر ما يتجلى جانب السيرة الذاتية والنفسانية، بقدر ما يزداد الضغط

المسار ترى على شخص جينيه وإنتاجه إلى درجة الشراة والنهم بحيث يكاد أن يكون نوعاً من الاغتصاب أو هتك العرض. مما جعل «كوكو» فى يومياته يسجل بإيجاز بليغ المواقف النقدية المتضاربة صبيحة نشر الكتاب فيقول: على شاكلة كتب النقدية الحقة، جاء هذا الكتاب صورة مضخمة لسارتر لا يمدهيها جينيه مادة الحجر أو البيرونز.. لا تمثل جينيه أكثر مما يمثل تمثال الحرية فى نيويورك الحرية الأمريكية.. إن سارتر يبرى ساحة جينيه.. إنه يقلبه على الناحية الأخرى، أى على وجهه الحقيقى.

أما المخرج جورج باتاى، فهو فى كتاب سارتر عن جينيه ليس فقط واحداً فمن أثرى الكتب المعاصرة، وإنما يرى فيه أروع ما كتب سارتر:.. وأخيراً، فإن الكتاب يلقي الضوء على وضع الإنسان فى العصر الحديث، الإنسان المتمرد المنبوذ.. إن الكتاب يبرز عيوب سارتر الشخصية كما لم يبرزها أى كتاب أو نص آخر.

الرقابة العليا:

تدور أحداث أولى مسرحيات جينيه، «الرقابة العليا» فى عالم السجن، والسجناء: وهو العالم الأليف للكاتب، وأبطاله الأثرون إليه، فالرجال بالنسبة للكاتب أشبه بالتخصص الدقيق. أول يلفت النظر فى المسرحية أنها تعرض لنا نوعاً من النظام الطبقي فى السجن يحكم العلاقات بين السجناء. وهو نظام أشبه بالطبقية الكاثوليكية التى تنظم العلاقات بين رجال الدين. على قمة هذا النظام الطبقي يتربع «بول دى نيغ»، الزنجرى المحكوم عليه بالإعدام بتهمة القتل المتعمد مع سبق الإصرار. وهو أشبه بالإله المعبود فهو يعبد ولا يرى يليه مباشرة فى السلم «يوفير»، وهو أيضاً محكوم عليه بالإعدام، ولكن بجريمة قتل دون تعمد وسبق إصرار، وإنما نتيجة ثورة غضب، الأمر الذى يقلل من قيمة جريمته فى نظر الرهاق، وبالتالي ينال من هيئته بينهم، فى المرتبة الثالثة، وهى مرتبة المريد أو المخلص الذى وقع عليه اختيار الزعيم، يأتى «موريس» وهو مذنب فى السابعة

عشر من عمره فى آخر درجات السلم الطبقي الاجتماعى الذى يحكم السجن نجد «لوفران» وهو مجرد لص يحاول أن يكسب احترام الزعيم.

وجدير بالذكر أن السجن فى خيال جينيه هو المعادل الموضوعى للقصر الملكى كما يقول سارتر فى كتابه عن جينيه: فى نظر المسجين، يوفر السجن نفس الشعور بالأمان الذى يوفره القصر الملكى لضيوف الملك... ودقة اللوائح، وتشديدها وصرامتها من نفس النوع الذى صيغ منه الإيتيكيت فى القصر الملكى، وكذلك بالنسبة لآيات الاحترام والتبجيل التى يعامل بها نزيل القصر.

فى هذا العالم الدينى المعكوس، يسمى «لوفران» لارتكاب عملية قتل من أجل أن يرتقى درجة ويحظى بتقدير الآخرين، وتمنح له الفرصة حينما يستثيره موريس بمبارته المستفزة: «أنت لست من طينتنا ولن تبلغ ذلك ما حبيت»، فينقض عليه لوفران ويخفه ولا يتركه إلا وهو جثة هامدة، وهو إذ يفعل ذلك إنما يريد، بالإضافة إلى تقدير إخوانه وبالذات يوفير، أن يسمى للخروج من العزلة التى فرضت عليه وإهمال الآخرين. ولكن للأسف ضاعت محاولته سدى ذلك أن يوفير الذى لم يسع إلى ارتكاب جريمته التى رفعت فى نظر الآخرين، وإنما وقع عليه الاختيار لارتكابها، أو على حد تعبيره قدمت له هدية من السماء «أنا لم أسع إلى شيء هل تسمعن؟ لم أسع إلى شيء مما وقع لى؟ كل شيء قدم لى. هدية من السماء أو من الشيطان ولكنه شيء لم أسع إليه».

إذن، فإن لوفران بالرغم من قتله لموريس لم يرق إلى مرتبة الصفوة التى كان يسمى إليها، وهذا ما اضطر للاعتراف به: أنا فعلا وحيد، تماما. نفس الاعتراف يقر به جينيه نفسه. فشر لعنة تصيب الإنسان هى اللعنة التى تصب عليه من إخوانه، والكتابة فى هذه الحالة هى الحياة إن الإبداع هو الذى يحقق به جينيه ذاته.

تمد مسرحية الرقبة العليا أكثر مسرحيات جينيه التصاقاً بالملذبة الطبيعية، فهى من الوهلة الأولى أشبه بميلودراما عن حياة الميجنا. وهى تصلح لتكون

فيلمًا سينمائيًا. ومع ذلك فإن الكاتب لم يكن يريد لها هذا التوجه الطبيعي، بل إن الإرشادات الإخراجية التي وضعها الكاتب نفسه تحذر من ذلك: «المسرحية كلها تجري في عالم شبيه بعالم الحلم.. فليحاول الممثلون أن تكون حركاتهم ثقيلة أو سريعة للغاية.. غير واضحة».

ويرى «مارتن أسلان»، أنه بالرغم من مسار المسرحية الغريب، المقلوب، المعكوس. فإنها تشبه الكثير من قصص «توماس مان» و «كافكا». ذلك أن «لوفران» ما هو إلا منبوذ يسعى إلى اكتساب الجمال الحقيقي الغريزي، يحاول أن يتساوى مع الأشخاص التلقائيين، الخالين من المقدس الذين هم على فطرتهم، لا يتجشمون مشقة للوصول. وحينما حاول أن يتجاوز ضعفه، وأن يقوم بالفعل الذي يجعله مساويًا للآخرين، فإن هؤلاء يرفضونه وينكروه.

الخدمتان،

ومع «الخدمتان» تثبت قدما، «جينييه» الكاتب، تقنية ولغة كما سنرى. والمسرحية من الوهلة الأولى تذكرنا بسابقتها، «الرقابة العليا» فثلاثي الإجمام نجده معنلا في الخادمتين وسيدتهما.

ومنذ بداية المسرحية، ندرك أننا أيضا أمام تجربة المسرح داخل المسرح ففي غرفة نوم فاخرة، طراز لويس الخامس عشر، تكسوها الستائر والدانتيل، وينيرها النجف الثمين، تتألق سيدة متفطرسة أمام المرأة، بينما تقوم الخادمة بمساعدتها في ارتداء الملابس والتزين. ولكننا نكتشف بعد فترة أننا أمام تمثيلية. فالسيدة ليست سوى خادمة أخرى تمثل مع زميلتها الدورين. ونمرف أن السيدة الحقيقية تستعمل بعد قليل وهكذا، في كل مرة تقيب فيها السيدة عن البيت تتبادل الخادمتان «كلير وسولانج» دور السيدة وترتبط الخادمتان بسيدتهما برياط، وثيق من الحب والقبض في آن واحد، وهى، أى السيدة، أصغر منهما سنًا وأكثر جمالا. وتبلغ غيرتهما على السيدة وحقدما عليها معا، درجة تدفعهما إلى الإبلاغ عن «السيد» وهو عشيق السيدة وذلك بإرسال خطابات مجهولة المصدر إلى الشرطة، وتعلم الخادمتان أن السيد أطلق سراحه بضمنا فتضطربان

ويستولى عليهما الهلع أمام انكشاف أمرهما الوشيك وتقرران قتل السيدة بمجرد عودتهما من الخارج وتعدان لها شراباً تدمسان فيه السم. وتعود السيدة وتكتمان عنها خبر الإفراج عن السيد، ولكن في اللحظة التي تهم فيها السيدة، باحتساء الشراب، تلاحظ أن سماعة الهاتف مرفوعة عن مكانها، وتخبرها إحدى الخادمتين نبأ إطلاق سراح السيد. وفي غمرة لهفتها على السيد تترك السيدة الشراب المسموم وتسرع للقاء حبيبها وتمكث الخادمتان وحدهما، وتستأنفان التمثيلية فتقوم «كلير» مرة أخرى بدور السيدة وتطلب من الأخرى أن تقدم لها الشراب الذي كان معداً للسيدة. وإذا كانت «سولانج» قد فشلت في قتل سيدتها الحقيقية، فإن كلير في محاولة لإثبات شجاعتها، تحتسى السم وتلفظ أنفاسها الأخيرة وهي تتقمص دور السيدة.

في تحليله للمسرحية يرى «سارتر» أنها صورة مكررة للموقف العام في سابقتها «الرقابة العليا» حيث ثلاثي الجريمة والملاقات فالسيد المجرم الفائت هو صورة من «بول دي نيج» شيخ المجرمين الفائت أيضاً في المسرحية السابقة أما السيدة التي بجمالها وحظها من السعادة تعكس صورة السيد، فهي صورة من «يوفير». في حين أن الخادمتين تشبهان من قريب «موريس ولوفران» في ضالة شأنهما أمام تآلق الأبطال الحقيقيين. وكما أن «لوفران» يخنق «موريس» ليكون صنواً لـ «يوفير»، لا تترد «كلير» عن ملاقة الموت حينما تجبر «سولانج» على أن تقدم لها شراب الموت. مرة أخرى نجد أنفسمنا أمام طموحات السجين وهواجس المنبوذ، الذي يحاول عبثاً أن يصل إلى عالم يمكن أن ينتمى إليه ولا ينكره.

وإذا كان السيد والسيدة في «الخادمتان» يرمزان إلى قمة طبقية الإجرام مثل «بول دي نيج» و «يوفير» في الرقابة العليا فهما، بالإضافة إلى ذلك، صورة لصفوة المجتمع، المجتمع المفلق الذي لفظ يوماً ما جان جينيه الطفل. كذلك فإن ثورة الخادمتين على السيدة والسيد ليست مجرد ثورة اجتماعية بقدر ما يطبعها الحنين والشوق أشبه بتمرد إبليس، الملاك الساقط، على عالم النور والفضيلة الذي أرغم على الهبوط منه إلى الأبد.

هذا التمرد، لا يتم التعبير عنه في شكل اعتراض أو احتجاج، وإنما في شكل شبيخة أو طقس، هكذا الخادمتين يتبادلان الأدوار، فمرة تقوم «كلير» بدور السيدة و«سنولانج» بدور الخادمة، ومرة أخرى العكس. فكل منهما تمر بمشاعر الدورين من العبودية والتذلل إلى القسوة والإهانة. هذه الشبيخة تسميها «سارتر»، «القداس الأسود»، الرغبة في قتل الشخص الذي نحب ونعسده في الوقت نفسه، وذلك في إطار طقس يتكرر أبدا. ومن ثم فإن هذه الشبيخة لا تتجسد أبدا ولا تتحقق في الواقع الحى، ولكنها تتكرر أبدا أشبه باللعبة، كذلك فإن الشبيخة من النادر أن تبلغ ذروتها، فالسيدة تصل دائما قبل النهاية. هذا الفعل الشعائري والتكرار الخيالي له، هما في الواقع المدخل إلى فهم مسرحيات «جان جينييه» ولم يكن من قبيل المصادفة أن يركز جينييه على هذا الشكل ويطلب به المخرجين.

حينما تولى «جان ماري سيرو» إخراج الخادمتان اختار ممثلتين زنجيتين من جزر الأنتيل، وقد وجد البعض في اختيار خادمتين ملونتين مغزى سياسيا، كما قرب بين مسرحية «الزئوج» ومسرحية «الخادمتان» باعتبار أن جميع الأبطال في المسرحيتين إنما هم جان جينييه نفسه.

وقد أيد بعض النقاد، في عام ١٩٤٧، المضمون الاجتماعي لمسرحية «الخادمتان» من منظور أنها تتضمن هجوما وتشهيرا بالطبقة الحاكمة، ودفاعا عن المقهورين غير أن «جينييه» لم يقر هذا التوجه وأعلن معارضته في لهجة حادة: «لسنا بصدد الدفاع عن مصير الخدم. فأنا أعتقد أن هناك نقابة للشغالين، وهو أمر لا يعني». وفي موضع آخر يؤكد على خصوصية الموضوع وذاتية القضية «هؤلاء الخادمتان سواء كن فاضلات أم لا، هن وحوش كاسرات مثلتا تماما حينما تعلم بهذا أو بذاك (...) فأنا أذهب إلى المسرح لكي أرى نفسى فوق المنصة.. في الصورة التي لا أستطيع.. أولا أجرؤ.. أن أرى نفسى فيها أو أحلم بها. ومع ذلك فهي الصورة التي أدرك تماما أنها صورتى». هل نحتاج إلى مزيد من الاعتراف ليؤكد لنا أن جينييه يكتب للمسرح ليرى نفسه على حقيقتها إذن فلتلرجع إلى الوراء خمس عشرة سنة تقريبا، إلى حادثة واقعية هزت الرأي

العام الفرنسي. ومن بعدها، «فيلم الأعماق» الذى كتب له السيناريو الكاتب «جان فويتيه» أما الحادثة الواقعية فهى قضية الشقيقتين «بابن» التى أشاد بها السرياليون فى الثلاثينيات واعتبروا القاتلتين بطلتين وتتلخص القضية أو الجريمة البشعة فى أن الأختين «كريستين» و«ليا بابن» كانتا تعملان فى خدمة أسرة برجوازية على أكمل وجه. وذات يوم قامت الشقيقتان بقتل سيدهما وزوجته مستخدمتين فى تنفيذ الجريمة سكيناً وقادوماً. ولم تكف الشقيقتان بذلك، بل قامتا باقتلاع عيون الضحيتين بأصابعهما وتمزيق الأرداف والسيقان. هذه الجريمة التى عاصرها «جينييه»، واختزن منها فى وجدانه الكثير من العناصر التى ظهرت فيما بعد فى رؤيته المسرحية ولعل من أهم هذه العناصر: العزلة الاجتماعية التى كانت تعاني منها الشقيقتان، والحب الشديد الذى كان يربط بينهما، والاستقامة، ثم وينوع خاص، المجز التام عن تقديم أى تفسير للمحكمة يبرر نوبة السخط والغضب التى تملكتهما ودفعتهما لارتكاب الجريمة البشعة. كل ذلك كان فى وعى أو لا وعى «جينييه» وهو يرسم صورة «كلير وسولانج» بل وهو يتحول نفسه إلى كلير وسولانج فى غمرة انفعال جنونى إبداعى تجسده، وأفرز فيه ذاته كلها بهواجسها وخيالاتها وتخيلاتها، بشذوذه الجنسى وتمرده وعصيانه، وهو الطريد المنبوذ من المجتمع ولعل مما يؤكد اختلاط كل هذه المشاعر عند «جينييه» أنه أوصى بل طالب أن يقوم بالأدوار النسائية الثلاثة فى المسرحية ذكور فى سن المراهقة.

لقد أصر «جينييه» على رفض جميع التأويلات والتفسيرات التى أثارها المسرحية عند النقاد، وذلك باسم ما أطلق عليه مسرح الشعيرة أو الطقس الذى يحل به، على شاكلة مسرح «أنتونان أرتو»، والذى تعد «الخادمتان» باعترافه معالجة من نوعه، ولكنها معالجة (فاشلة). وفى مقدمته التى كتبها للمسرحية عام ١٩٦٢، يؤكد «جينييه» مرة أخرى على لا واقعية المسرحية ويوجه الممثلين فى هذه الطريقة اللاواقعية: «إنها حكاية، أى نوع من القص الرمزي ولعلها استهدفت، حين بدأت فى كتابتها، القرف والنفور من نفسي عن طريق الإقرار وعدم الإقرار بحقيقتي، أما الهدف الثانى فهو إثارة نوع من الجزع فى قاعة العرض».

· أما الهدف الأول الذي أشار إليه الكاتب، فهو جلى واضح فى الوقاحة التى يتعدى بها «جينيه» نفسه والآخرين.

صحيح أننا نقرأ فى برنامج المسرحية عام ١٩٤٧ أنها «مأساة المراهقات». ولكننا نعتقد بل نجزم أن هذا التقديم كان من باب تفويت المسرحية على جمهور ذلك العصر الذى تعود على الرقة والعذوبة فى مسرحيات «جان جيروود». فكان على المؤلف أن يخفف فى البرنامج من وقع الصدمة على المتفرجين، الأمر الذى عالجته أيضا فى اللغة الشاعرية الراقية.

بعد الإخادمتين؛

مع أن المسرحية قام بإخراجها فى عرضها الأول المخرج الكبير «لوى جوفيه»، مكتشف «جيروود» و مخرج معظم مسرحياته. ومع أن المسرحية حققت نجاحا باهرا وفتحت باب النشر لمطبوعات الكاتب التى كانت تنشر فى طبعات محدودة، غير أن ذلك كله لم يحقق للكاتب الوضع الاجتماعى المناسب، فلم يمض عام واحد على عرض المسرحية حتى كان «جان جينيه» بسبب جرائمه السابقة، مهددا بالطرد من فرنسا وعدم العودة إليها إلى الأبد، لولا تدخل كبار الكتاب فى ذلك الوقت وعلى رأسهم سارتر وكوكتو وقيامهم بإقناع رئيس الجمهورية بإيقاف تنفيذ الحكم.

قام «جينيه» فى تلك الأثناء بكتابة وإخراج فيلم بعنوان «أنشودة حب» لم يشاهد عرضه إلا عدد ضئيل من الأشخاص، فقد كان فيلما فاضحا لأبعد الحدود، بحيث لم يسمح ب عرضه على الجمهور كان الفيلم عبارة عن صياغة سينمائية لإحدى قصص جينيه فى شكل صور صامته تعكس المعاناة الجنسية المنتشرة فى السجون، ومحاولة السجناء إقامة تواصل جنسى عبر جدران الزنزانات. حتى حينما اكتشف الأمر وعرف الفاعلان وانهال الحارس على الراشد منهما ضرباً بالحزام، ما كان من هذا وهو تحت وقع العقاب، إلا أن راح يعرض شذوذه فى صورة إباحية فاضحة، حتى إن الحارس الذى عجز عن وضع حد لهذه المهزلة، لم يجد أمامه إلا أن يغادر الزنزانة والسجين فريسة لهوسه الجنسى.

فى تلك الأثناء شرعت دار النشر الكبرى جاليمار فى إصدار طبعة بالأعمال الكاملة «لجينييه» ظهر الجزء الأول منها عام ١٩٥١ كما ظهرت الدراسة القيمة التى كتبها سارتر فى العام التالى أما الجزء الثالث من الأعمال فقد صدر عام ١٩٥٣ وشاع أن «جينييه» قد توقف عن الكتابة للمسرح بعد تجربة «الخدمتان» و«الرقابة العليا». وقد عبر الكاتب عن نفوره من عالم المسرح والممثلين فى رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها:.. إذا حاول الكاتب أن يكتب فإنه يصطدم بتفاهة الممثلين وغمطستهم وكذلك العاملين فى المجال فلو هانت سوقيتهم، وهذا نادرا ما يحدث، ظهر جهلهم وغبائهم.. لا يمكن أن تتوقع خيرا فى مهنة ستمتها الأولى عدم الجدية وعدم التركيز مهنة مبدؤها وشغلها الشاغل هو العرى.

مسرحية الشرفة:

المكوكة أو الدائرية أ والدوار، السمة المميزة فى «الخدمتان» نجدها أيضا فى المسرحية التالية «الشرفة» وهو اسم منزل سرى مشهور، تطلق عليه صاحبته مدام «يرماء» منزل الأوهام لأن نزلاء وهم رجال من كل الطوائف يقصدونه ليحققوا فيه أحلامهم وطموحاتهم. وإذا كانت «الخدمتان» قد بدأت بتمثيلية فالشرفة بثلاث. فهذا أسقف فى إحدى الغرف، يستمع لاعتراف إحدى الفتيات، وفى الثانية قاض يفصل فى جرائم امرأة أخرى، أما الثالثة فيشغلها جنرال يموت ميتة بطولية وكما أسلفنا، فهى ألعاب أو تمثيلات! فالأسقف ليس أسقفا، والقاضى ليس قاضيا والجنرال كذلك، وإيماننا فى تعظيم الشخص واثباعا لرغباتهم المدفونة، تجعلهم ربة البيت يرتدون ثيابا فاخرة عريضة الاكتاف بحيث تبدو الشخصية أكبر من حجمها الطبيعي. كذلك فإن المنزل حافل بكل الملابس والأدوات التى تحقق جنون العظمة. كما أن المرايا ممرضة فى كل مكان بحيث يتمكن كل شخص من مشاهدة نفسه وهو يعيش أمل حياته أو أمنية عمره.

أما خارج المنزل، منزل الأوهام، فهناك الواقع الذى يهرب منه الشخص، واقع المدينة التى اندلعت فيها الثورة، فأصوات الطلقات النارية ترى منذ المشاهد الأولى، ونعلم أن الثوار قد عقدوا عزمهم على القضاء على السلطة الحاكمة المتمثلة فى الملكة وأعوانها من أساقفة وجرالات وقضاة.

ومن الطبعي أن يتصدى للثورة قائد الشرطة. (لا يوجد بين ملابس مدام «يرما» زى قائد الشرطة. وهو أمر له مغزاه؛ فإن دل على شيء فإنما يدل على أنه لا يوجد شخص يطمح في تقمص الشخصية) وهو الذى يقبض فى الواقع على زمام السلطة فى البلاد.

أما رجال الثورة الذين تحركهم شهواتهم الجنسية، فقد اقترح بعضهم أن تقوم «شانتال» إحدى نزيلات منزل الأوهام، وهى تحب قائد الثورة، برفع لواء الثورة وقيادة طليعتها والقاء الأناشيد الحماسية لحفز الثوار على بذل المزيد من التضحيات. ويحاول قائد الثورة الاعتراض، غير أنه لا يستطيع المقاومة، ويرضخ للفكرة.

وعلى صعيد آخر، يتم تقجير القصر الملكى والقضاء على الملكة ورجالها، ويظهر رسول من القصر فى الشرفة الكبرى ويعلن أن كل شيء يمكن إنقاذه إذا تم إقناع الشعب بأن رموز الفسطة القديمة لم يصب أحد منهم بسوء وأنهم فى أحسن حال. فهل ستقبل مدام «يرما» أن تقوم بدور الملكة ويقوم نزلؤها المرتدون للملابس الأسقف والجنرال والقاضى، بهذه الأدوار فى الواقع أيضاً؟ وتوافق مدام «يرما» ونزلؤها ويخرجون بكل عظمة وهيبة إلى الشرفة لتحية الناس. وتلقى شانتال بنفسها على الشرفة فتضيقها طلقة نارية من أسفل فهل هى طلقة طائشة؟ أم أطلقها الثوار لكي يجعلوا من الفتاة رمزاً؟

وتجهض الثورة، ويمارس رجال مدام «يرما» المناصب التى يعلمون بها، يمارسونها فى الواقع لكنهم لا يلبثون أن يكتشفوا أنهم يعيشون واقعاً، وليس أجلاً جميلاً، كالتى كانت تراودهم، ويجدون فيها متمتعهم الحقيقية. سرعان ما اكتشفوا أن الحقيقة لا ترقى إلى الحلم والكذب.

وهذا عاشق مدام «يرما» رئيس الشرطة، وهو أيضاً أحد أصحاب الماخور أو منزل الأوهام، يصبح شغله الشاغل أن يأتي من يريد تقليده وتقمص شخصيته ولكن الحقيقة كما أملفنا أن دوره فى الحياة لم يكن مغنياً بالتقمص والتقليد الشخص الوحيد الذى أراد أن يتقمص شخصيته هو قائد الثورة الفاشلة أو الفاشل.

أما «يرما» ونزلاؤها فهم يقومون الآن بمراقبة مسرح الأحداث بواسطة جهاز معقد من المرايا والمناظير يمكن صاحبة المنزل من الاطلاع على كل ما يجري داخل جميع غرف الماخور ويمارس روجيه قائد الثورة الفاشلة هوايته في استعراض القوة والتعذيب. لكنه في النهاية يضطر إلى أن يمضى في اللعبة إلى نهايتها: ما دمت اللعب دور قائد الشرطة.. فمن حق أن أمضى بالشخصية إلى أبعد حدودها، ونهاية مصيرها - ليس شخصيتي أنا - أن أمزج مصيره بمصيري ثم يستل خنجره ويخصى نفسه، أما قائد الشرطة، فحينما تأكد أن صورته صارت مقدسة حتى في ذاكرة الشعب، فقد قرر أن يموت، هادئ البال ويدخل القبر الذى بناه لنفسه، أو بمعنى أصح، الضريح أو المزار الذى أعده لهذه النهاية، تمكس صورته المرايا التى تعرض على جماهير الزوار إلى الأبد، وبذلك يضمن خلوده في وجدان الجماهير، ومن جديد تسمع في الخارج أصوات طلقات نارية إيداناً ببدء ثورة جديدة. وتعتمد مدام «يرما» إلى طرد نزلائها والتخلص من الثياب الملكية استمداً لاستئناف دورها الأول الأصلي كمديرة للماخور أو منزل الأوهام.

وإذا كان «جان جينيه» في إشاراتة الإخراجية الخاصة بمسرحية «الرقابة العليا» قد ركز على ضرورة توافر جو الأحلام، فإنه بالنسبة للشرقة لم يكن بحاجة إلى إيراد هذه الإرشادات؛ فمن الواضح أن المسرحية تجري في عالم الأحلام: أحلام الكاتب نفسه، «جان جينيه» الذى يمد الجنس والقوة بالنسبة له أمراً جوهرياً بالإضافة إلى أنهما يخرجان من مصبدر واحد؛ هو حلم «جان جينيه» الذى ظل يلاحقه ولم يتخلص منه طول حياته: طبيعة رجال القضاء ورجال الشرطة ورجال الدين الطفل «جان جينيه» المنبوذ من المجتمع والذى لا يشهم شيئاً من الدوافع التى تحرك أجهزة القهر في الدولة، ولا الدوافع التى تحرك الأفراد الذين يمثلون أداة الدولة، لقد انتهى الطفل المنبوذ إلى نتيجة باهرة وهى أن هؤلاء الرجال جميعاً لا يفعلون سوى شيء واحد، وهو الاستجابة للدوافع السادية (التلذذ بتمذيب الآخر) والمبيطرة على الآخر التى تحركهم، وأنهم لا يسخرون رموز الإرهاب التى تحيطهم - طبقين المحاكم والجيش

والكنيسة . إلا من أجل تدعيم وتأكيد هيمنتهم وهكذا ، فإن الجنس ، الذى يمثل بالنسبة «لجينييه» قضية هيمنة وخضوع؛ وسلطة الدولة التى تتجلى فى هيمنة المحاكم والشرطة على المسجوناء ، إنما هو شئ واحد وكل لا يتجزأ .

لاشك أن رؤية «جينييه» رؤية شخصية ، شكلها تكوين الكاتب وتركيبه النفسى والمزاجى الذى فرضه بالتالى ما تعرض له من يؤس وقهر فى طفولته وشبابه الأول . وإذا كانت هذه الرؤية تتضمن جانبًا من الحقيقة ، فهى أولا وقبل كل شئ حقيقة تخص الإنسان الغربى والمجتمع الأوروبى ، مجتمع انفلت من الضمير ومن الوازع الدينى . فكان لابد أن يبدو خلوا من كل معنى أو عقلانية . هذه الصورة العبيثة للمجتمع الغربى تزداد بشاعة وقبحًا حينما يرسمها سجين مر بطفولة تمسه وتعرض للظلم والقهر ، هذا التصوير يزداد بلاغة وقوة حينما يصدر عن شاعر موهوب مرهف الحس مثل «جان جينييه» لقد اختار «جينييه» أو بمعنى أصح ، لم يستطع أن يرى من هذا المجتمع إلا الجانب البغيض المسوخ ، ولكنه جانب له وجوده وله قيمته . كما أن أجهزة الدولة من شرطة وقضاء وكنيسة ليست موكلة بإذكاء غرائز كبار رجال الدولة الذين يشغلون المناصب العليا وحسب ، ولكن الذى يهم «جينييه» هو عرض الميث المدمر الذى يهدد بانتهاء المجتمع السياسى ويوسائل لا يستطيع الفرد أن يدرك حقيقتها ولا أن يمارس عليها أى سلطان .

لا يفوتنا أن نشير إلى الملامح المشتركة بين شخوص المسرحيات التى عرضنا لها حتى الآن إن «روجيه» قائد الثورة يشبه إلى حد كبير «لوفران» فى «الرقابة العليا» وكذلك «كبير» فى «الخادمتان» فإذا كان «لوفران» يحاول أن يقهر عزله وحقارة شأنه عن طريق قتل موريس ، فإنه لم يجن شيئًا من وراء الجريمة التى زادت من حدة عزله ، بالمثل ، فإن كبير التى فشلت فى قتل سيدتها تقتل نفسها وهى تتقمص دور سيدتها . بالضبط كما قام «روجيه» بتنفيذ عملية الخصى التى يريد لها لقائد الشرطة فيشخصه هو متقمصا شخصية الآخر .

هذا التجريد فى التصوير جعل الشخوص فى «الشرقة» ليست شخوصًا بالمعنى المتعارف عليه ، إنما أمام مجموعة من الدواقع أو الفرائز التى لا تشكل

شخصاً إنسانية حقيقية. كما أن الحبكة ضعيفة، هذا إذا سلمنا بوجودها. كل ما يجرى أمامنا هو مجموعة من الطقوس أو الشعائر البعيدة عن الحقيقة والواقع.

مسرحية الزوج:

في نهاية «الشرقة» وعند إسدال الستار تقوم مدام «يرما» بإطفاء الأنوار في منزل الأوهام، وهي تخاطب جمهور المتفرجين وتطلب منهم العودة إلى بيوتهم «حيث من المؤكد ستجدون كل شيء، أكثر زيفاً وكذباً». أما في منزل الأوهام فسوف تستأنف مدام «يرما» عملها كمديرة للماخور وتعود الأوهام من جديد.

تكاد مدام «يرما» بحديثها هذا أن تهيئنا لمسرحية جينيه الجديدة «الزوج» وهي ليست هذه المرة، كمساقاتها، وهماً يعرض علناً من خلال أشخاص من الخدم أو المساجين أو البغايا أو الثوار. إنها طقس فعلى يقدمه مجموعة من الزوج يمثلون عملية اغتيال شعائرية تتكرر كل يوم، وتقع في مكان ما خارج المسرح، في الوقت نفسه الذي نتفرج فيه على العرض، ذلك لأنه هناك كالمادة، عدة مستويات للظاهر والباطن، أو للحقيقة والوهم. هناك أولاً المستوى الذي نحن طرف فيه، جمهور متفرجين، وحيث الزوج ممثلون فوق المنصة أمامنا، في هذا المستوى يكون الخطاب موجهاً إلينا نحن بوصفنا جمهوراً، بل في لحظة معينة من العرض يطلب إلينا الصعود على المنصة للمشاركة.

على مقربة من العرض، يقع فعل «حقيقي» خارج المسرح نعرف خبره من الممثلين أنفسهم يتلخص في أن زنجياً خائفاً لبنى جنسه تتم محاكمته ويندب بطل آخر ليقتضى على العدو. غير أن جمهور البيض ممنوع من مشاهدة هذه العملية الحقيقية التي تجري في الكواليس. كل ما يمكنه مشاهدته هو المستوى الثالث الذي يمثل الاستعراض، والأقنعة والطقس.

ويؤكد «جينيه» أن مسرحية «الزوج» كتبت لكي يشاهدها جمهور من البيض، ولو حدث وعرضت أمام جمهور من الزوج، فلا بد من وجود شخص أبيض على الأقل بين جمهور المشاهدين لأن المشاهدين هم جزء لا يتجزأ من العرض، على مشكلة الحضور في عملية القداس الديني فالزوج الذين يمثلون اغتيال سيدة

بيضاء نرى نعيشها أمامنا فوق المنصة، هؤلاء الزوج، هناك لجنة قضاة من البيض تقوم بمراقبتهم والحكم عليهم، وهي موجودة في عمق المنصة، هذه اللجنة التي من بين أعضائها الملكة والقاضي والحاكم هم في الحقيقة زوج بليسون أفنعة بيضاء وقفازات بيضاء لكنها تسمح برؤية بشرتهم السوداء، وبعد أن تقوم الفرقة بتمثيل الجريمة، ينزل أعضاء المحكمة من فوق منصتهم ليقوموا بجولة خيالية داخل الأدغال بفرض معاقبة السود. غير أن الملكة السوداء تقهر الملكة البيضاء. تنتهي المسرحية برقصة يشارك فيها الجميع بما فيهم أعضاء المحكمة بعد أن يخلعوا أقتعتهم، وهي القصة التي بدأت بها المسرحية.

على هذا النحو يكون الممثلون السود موزعين إلى مجموعتين: مجموعة البيض الذين يعبرون عن هواجس السود ووساوسهم تجاه البيض، ومجموعة المقنمين التي تعبر عن هواجس البيض ووساوسهم تجاه السود، وبذلك يكون الجمهور الأبيض في القاعة وجها لوجه أمام صورته الكاريكاتورية الساخرة المائلة فوق المنصة. ويكون الممثلون السود بذلك بين مجموعتين من المشاهدين البيض. كل ما هناك أن المجموعة المائلة فوق المنصة تتألف من بيض ولديهم خيال السود؛ وهم بذلك يتقمصون طبقات السلطة المختلفة في المجتمع الاستعماري، وهم الملكة والحاكم والقاضي والرسول والتابع. وإذا عرفنا أن الحاكم جنرال من الجيش، استطلعنا القول أن هذه الشخصيات قيما عدا الرسول، لها نظائرها في مسرحية «الشرفة».

كذلك الهاجس الجنسي المسيطر على شخص «الشرفة»، نجده في وصف السيدة البيضاء التي يضمها النعش، من أنها انبهرت بالقوة الجنسية لزائرها الأسود حتى إنها دعتة إلى غرفة نومها حيث قام باغتصابها وقتلها. وكما فعل قائد الثورة الفاشلة في الشرفة حينما قام بقطع عضو ذكوره، يقوم الأسقف الرسول بخصي نفسه.

في محاولة للتخفيف من وقع النقد اللاذع الذي يتعرض له البيض من جانب السود، يذكر المخرج جمهور المتفرجين البيض بأنهم أمام عملية طقس من طبيعتها البائسة والتهويل بالإضافة إلى المبالغات التي هي من صميم الفن عامة والمسرح بوجه خاص.

وكما هو الحال بالنسبة للخادمتين فى مسرحية «الخادمتان» اللتين لا تمثلان فقط طبقة الخدم، وإنما ترمزان إلى جميع الطبقات المقهورة، فإن الزوج فى «الزوج» الذين يقوم بأدوارهم الزوج، ليسوا فى الحقيقة زنوجًا. وقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك: ذات مساء طلب منى أحد الممثلين أن أكتب مسرحية يقوم الزوج بأدائها، وإننى أتساءل: من هو الزوجى؟ أولاً، وما لونه؟ الحقيقة أن الزوج فى المسرحية هم صورة لسائر المعنيين فى الأرض المقهورين والمنبوذين، وهم يشكل خاص، «جان جينيه» نفسه الذى اتهم بالسرقة فى سن العاشرة وقرر أن يصبح لصًا.

وعلى الرغم من الجو الكابوسى الذى يطبع المسرحية وسائر مسرحيات «جينيه» وعلى الرغم من القنامة التى تخيم على الشخصيات التجريدية والمجردة فى الوقت نفسه من عواطف البشر، يحاول الكاتب فى ختام المسرحية أن يترك بصيصاً من النور وشعاعاً من الأمل، حينما يبقى فوق المنصة شخصيتان هما «فيلاج» و«فيرتو» ويحاول «فيلاج» أن يتعلم حركات الحب مع صموئيلها. وهكذا على غير العادة والشائع فى مسرح «جينيه» الأسود يجرو بعض الشخصيات على إقامة نوع من العلاقات الإنسانية.

البارافانات أو الأستار

صحيح أن المسرحية تتعرض لحرب الجزائر، ولا يخفى فيها توجه الكاتب بين طرفى الصراع، لكن هذا الموقف السياسى لا يعنى أن «جينيه» قد تحول مثل «آداموف» عن مسرح العبث، إلى المسرح السياسى الواقعى. الحقيقة أن هذه المسرحية توجز وتردد ما جاء فى سابقتها «الزوج» فهى تعرض لمأساة المعنيين فى الأرض وهم هنا الفلاحون الجزائريون المهمشون، فى صراعهم ضد قوى السلطة لكن فى حين جاءت الزوج صورة شاعرية مركزة، فإن «جينيه» هنا يبسط هذه الصورة على أربعة طوابق أو مسطحات فى أنواء الطلق، كما أن المسرحية تضم عدداً هائلاً من الشخصيات يقارب المائة.

كتب «جينيه» مسرحية الأستار أثناء حرب تحرير الجزائر وكما هو الحال فى مسرحياته السابقة حيث تنوب الشخصيات وتختفى فى شخصية الكاتب، فإن

الجزائريين هنا، الذين عرفهم، «جيتيه» جيداً وخالفهم، ما هم سوى تكأة يعتمد عليه الكاتب في تجسيد الهواجس الأسطورية التي تتلبسه والسخط والأحقاد التي تعمل في نفسه تجاه قوات القهر على اختلاف أنواعها.

أولاً، العنوان نفسه له مغزاه لما يعبر عنه من مغاني السطر أو الكفر فما الساتر إلا نوع من الأقتمة، وهو أيضاً يشير إلى الديكور الذي يتكون من عدد الأستار أو البارافانات رسمت عليها مناظر وأشياء.

أما موضوع المسرحية الذي يدور حول التعريض الساخر والكاريكاتورى بالمستوطنين الفرنسيين من ناحية، والعسكريين منهم من ناحية أخرى مما جعل عرض المسرحية في فرنسا متعذراً بينما تدور رحى الحرب في الجزائر، وكذلك بسبب مشاهد الجنس الصارخة التي ليس لها مثيل في مسرح «جيتيه» السابق لذلك فقد قدمت المسرحية لأول مرة في مدينة برلين الغربية في مايو ١٩٦١ وذلك بعد حذف مشاهد كثيرة من المسرحية الأصلية التي لم يتم عرضها في فرنسا إلا في عام ١٩٦٦.

ويستغرق عرض المسرحية الكامل خمس ساعات تقريباً وهي تتضمن خمسة وعشرين لوحة. ويبلغ عدد شخصوها قرابة المائة موزعة على حوالى عشرين ممثلاً وممثلة. ومثل هذه المسرحية الملحمية إنما يناسبها فضاء الهواء الطلق وهذا ما أشار إليه الكاتب، وذلك بسبب التنوع الشديد للمشاهد والمستويات المختلفة للمسطحات، وكذلك بسبب تزامن الأبعاد وغزارة الصور.

يبدأ العرض بمجموعات متعددة من الشخصوس الغربية بعضها عن البعض الآخر. يصطلم بعضها بالبعض الآخر. ويخترق بعضها البعض الآخر. وتمضى في طرق متوازية لا تلتقى ولا يعرف بعضها بعضاً.

يبرز من هذه الشخصوس عدد قليل في كل مجموعة. أولاً، الثلاثي العربي البائس المكون من سعيد وزوجته ليلي وأمه. ثم بقايا الماخور وعلى رأسهم ورده

ومليكة، ثم كبار المستوطنين البيض السيد «هارولد» و «بلانكس» وزوجته وأخيراً العقيد والرفيق والجنود.

حول كل نواة من الشغوص، جمهور آخر من الأشخاص يتسلقون فيصبح أحدهم على حين فجأة بؤرة الحركة، من هؤلاء على سبيل المثال، «خديجة» و«أومو» وهما امرأتان عجوزان تعتبران امتداداً وتكراراً لشخصية الأم التي هي الشمس الحقيقية في النظام كله، وتقوم النسوة الثلاث بالإضافة إلى ورده بتوجيه الثورة وتحريكها حتى غايتها. لذلك فإن النسوة هن اللائي يحققن، وسط تعقد المشاهد نوعاً من الاستمرارية والتواصل للحدث.

بدءاً من اللوحة الخامسة عشرة يتحول الصراع الدائر بين الظالمين والمظلومين إلى صراع بين الموتى والأحياء، فالمتوتريون يخترقون أحد البراهانات الورقية البيضاء ليبلفوا منطقة اللامكان، حيث لا مجال للزمن ولا للمواطف، وحيث يقوم الذكاء الصافي، ذكاء الماضي، بتفذية وتنشيط نوع من التفكير الواعي لحركات الموتى الذين يتحولون من ممثلين إلى مشاهدين، ويتدفق الموتى كل يمزق ساتره أو بارافانه. وسرعان ما يستولون على الطابق الرابع من المنصة ويطلون من أعلى على الأحياء وهم يتطاحنون فوق مستويات المنصة الثلاثة الأخرى الواقعية: ففي أسفل مستوى، المستوطنون الفرنسيون في ثياب مهلهلة حاملين النياشين والأوسمة. وفي المستوى الثاني، ميدان القرية والمآخور، حيث ماتزال مليكة تنتقل زياتنها، أما المستوى الواقعي الثالث، فتشغله البقالة والسجن الذي يدخله القاضي، ملك اللصوص، ذلك أنه لم يعد هناك قاض، ولم يعد هناك سوى لصوص قتلة ومشاهبون».

ويتطلع الجميع فوق وتحت، ويفارغ الصبر، إلى حدث ما. ألا وهو وصول النائر سعيد إلى ميدان القرية، وهو لص وخائن وقاتل في الوقت نفسه. وثورة سعيد تتجاوز المواقف التي وراء نضال قومه. وهو لا يتردد في خيانتهم. وهو لا ينفك يفاوض ويتري من حضيض إلى حضيض ومن مهانة إلى مهانة. هذا المسيح الدجال يتخذ زوجة له أقبح نساء القرية، ليلي، وهي تجمع إلى القبح

الغباء واللصوصية. وبالرغم من ممارسته لشتى أنواع الخطايا والذنوب، يصل سعيد بدله وشعوذته إلى درجة القداسة على طريقة، «جان جينيه». فما هو ذا يعلتها صريحة: لسوف أستمّر حتى نهاية العالم في تدنّيس نفسي، كي أدنس العالم. وتحاول «أومو» أن تدافع عنه أمام المحاربين الجزائريين الذين يعرفون حقيقة أمره ومن ثمّ يعتبرونه عدوًّا لهم: ينبغي أن نحافظ على رجلنا الفألى سعيد.. وزوجته القديمة.. غير أن المجاهدين لا يجيبون على هذا الطلب إلا بخمسة ملقات نارية يردون بها «سعيدا» واضعين بذلك نهاية للشعيرة.

وترى «أومو»، وهو مايراء «جينيه» أيضا، أن المجاهدين أصبحوا صورة مخزية من أعدائهم بمجرد أن أصبح لثورتهم معنى، بمجرد أنهم كفوا عن أن يكونوا ثماراً يانعة تسقط من الشجرة في ليلة عاصفة من أول المسرحية إلى آخرها لا تنفك نشعر بالبغض الذي يكته «جينيه» للأسباب الوجيية وروعة حرب الثوار، والنظام أوقواعد الأخلاق التي يريدون تأسيسها، ويدافع عنها الجندي الجزائري:

. الحرب لها قوانينها.

. لكنها ليست القوانين الأخلاقية.

. بلى، فهي تعلمنا ماذا سيكون السلام.. لم نعد نريد أن نقتل أحداً أولاً يقتلنا أحد. نريد أن نكون الجانب الأقوى. لا بد من السلاح.

. لحماية ماذا؟

. (بعد لحظة صمت) لست أدري، ولكن لا بد من السلاح.

من أروع المشاهد في المسرحية وأقساها وأكثرها تعبيراً عن توجهات الكاتب، مصرع خديجة على يد المستعمر، مما يلهب روح الحقد عند الجزائريين، إنه دعوة الشر، المطلب الرئيسى عند «جينيه» نفسه (أكثر من المرب) والتوجه الأخلاقى للكاتب كما يعبر عن ذلك المخرج «جورج باتاي» وفي ذلك تقول خديجة وهي على فراش الموت معبرة عن فلسفة الكاتب نفسه، ومحرضة قومها على الثأر:

«أيها الشر الرائع، أيها الشر، أنت الذي يتبقى لنا حينما يتخلى عنا كل شيء، أيها الشر المسحري، أنت ستكون عوننا، أتوسل إليك وأتضرع أن تمد شعبي بالخصوبة».

تتجلى في المسرحية قوة اللغة التفجيرية. كما يبرز فيها على شاكلة المسرحيات السابقة الأعيب الظاهر والباطن المتصقة بحقيقة الفن المسرحي. ولعل ديكور البارافانات في حد ذاته أول دليل على ذلك وهو يطبع المسرحية كلها بطابعه. ويريد «جينيه» إبراز ذلك فيوصي بوضع قطع ديكور حقيقة بجوار البارافانات (دلو أو دراجة) لإظهار التناقض مع الرسومات التي تغطي البارافانات. كذلك طالب «جينيه» فيما يتعلق بالشخص أن يضعوا الأتعة، أو على الأقل تكثيف الماكياج على وجوههم (حتى الجنود) لإبراز التناقض مع واقعية الملابس، كذلك مع أداء الممثلين الذي ينبغي أن يكون دقيقاً للغاية، مقتصدًا للغاية، دون حركات زائدة.

على شاكلة «جاري» رائد المسرح المعاصر، يسمى «جينيه» إلى إلقاء الشخصية المسرحية مستعياً عنها بالرموز. لقد أراد أن لا يبقى من شخصه فوق المنصة سوى رموزهم أو ما ينبغي أن يعبروا عنه.. وهو يحمل حملة شعواء على المسرح الحديث، المسرح الأوروبي، الذي يسمى للتميلية وليس للتواصل والتوحيد مع المشاهد. ويفضل «جينيه» على المسرح الأوروبي المسرح الشرقي، الياباني، والصيني، والهندي، والباليني. وهو في هذا يكرر ما نادى به من قبل «أنثوتان أرتو» الذي أعلن فشل الحضارة الغربية واستفادها لقيمها ونضوب معينها عن المعطاء المتجدد، ونادى بما يحفل به المسرح الشرقي من معاني القدسية والجدية والقوة المسرحية والقصة:

«من فرط معاشرتنا لمروض التسلية، نمينا فكرة المسرح الجاد الذي يؤثر في وجداننا، مثل العلاج الروحاني، لا يمكن أن نظل هكذا نتمتحن المسرح الذي لا يستقيم إلا بتحقيق الصلة المسرحية، البضلة الرهيبة مع الواقع ومع الأخطار».

وإذا كان «جينييه» قد نهل من معين «أرتو» فهو قد قصر في تحقيق طموحاته واقتصر في تطبيقه على عالمه الخاص، على معاناته وأحقاده الشخصية. أيًا كان الوضع، فإن مما يحسب «لجان جينييه» أنه قد قضى على آثار الواقعية في المسرح الفرنسي وعلى بعض القيود الجمالية والأخلاقية التي كانت ما تزال تعوق مسيرته. كذلك فقد فتح «جينييه» للغة المسرحية جميع الأبواب ورفع الحرج عن أى استعمالات لغوية، يستوى في ذلك الفث والتمين والابتذال والشاعرية.

ما من شك في أن مسرح «جينييه» امتداد لاعتراضه الاجتماعي الذي بدأه منذ طفولته. ولكن الاعتراض الأدبي يختلف عن ردود الأفعال الانفعالية الوقتية. لقد نجح «جينييه» في أن يجعل من اعتراضه البدائي إبداعًا جماليًا يجمع به مئات الأشخاص من المتفرجين في احتفالية فنية وجهًا لوجه أمام عالم الأحلام السحري وهواجس الخارج على القانون. نضيف إلى ذلك أن الجمهور، إذ يشعر بالصدمة لما يشاهد، حتى إذا كانت الصدمة في شكل الرعب والنفور، مضطرًا لأن يمتدح بأمراضه النفسية بالرغم من عرضها المكثف المخيف أمامه على خشبة المسرح.

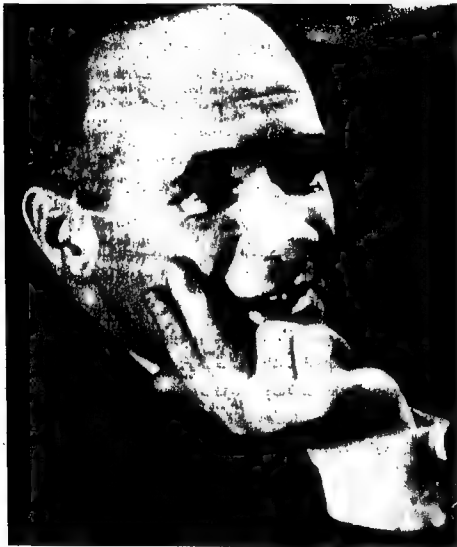
من الجائز أن يؤخذ على مسرح «جينييه» أنه يخلو من أعراف المسرح التقليدي من حبكة متعددة وبناء واضح وشخص وترايل ومصادقية اجتماعية. لكنه يبقى مسرحًا حقيقيًا على المستوى النفسى. إن مسرحيات «جينييه» تعرض علينا أسرار الموالم الداخلية بأسلوب الأساطير والأحلام. وهو أسلوب سابق للمنطق التقليدي.

لم يكف «جينييه» بمكانة الشاعر الرجيم المتمرد على شاكلة «بودلير» و«ملارمييه»، و«رامبو»، و«لوتر يامون»، فلم يقتصر طموحه على مهاجمة واقع المجتمع بقسوة وعنف كما فعل في أشعاره، ولكنه أراد أن يهيل على مجتمعه وعلى كل حقيقة فيه الوحل، وحل الخزي والمار عن طريق اللعب، «بالظاهر الزائف»، لقد أعرض عن الصراحة والمصارحة واختار الخداع مع نفسه ومع الآخر، كأسلوب في الحياة، وقد استطاع أن يصوغ من هذا الخداع وهذا الكذب فلسفة جمالية وجد لها مجالًا للتعبير في المسرح، حيث الظاهر بالضرورة خداع،

فالمثل خلف فتاعه هو شيخ المنافقين، وعلى شاكلته أحل «جينييه» الإيهام محل الحقيقة؛ ولم يتردد في أن يعلنها صريحة: إن المرض الإيهامي للفعل، أو للتجربة، يعطينا كذلك من تحقيقهما في الواقع وفي أنفسنا. وهكذا تؤدي الفلسفة الجمالية إلى موقف أخلاقي بمعنى الكلمة.

لقد قلب «جينييه» منذ طفولته على كل الوجوه وأدرك ما تحت الأتعة ووراء الأستار. وعرف أن الإنسان ببشريته وضعفه لا يفتأ في تغير وتحول ومسخ دائم. وهذا ما يجلوه مسرحه الذي يمكن أن نوجزه في بعض الحيل يسخرها في فضح أية حقيقة مهما كان رسوخها وثبوتها. فشخصه يتكرر أو يضمون الأتعة، فيخفون شخصياتهم الحقيقية وراء أستار من الزيف والكذب. لذلك، ففي مسرح «جينييه» نجد المرأيا والأستار (البارافانات) تبلع كل ديكور حقيقي وتعرض علينا قراءة أخرى للواقع.

لذلك أيضا، فإن طقوس «جينييه» السحرية والإيهامية تعرض لنا أبطالاً معسوخين أو أبطالاً ضد، على شاكله أبطال «بيكيت». وإذا كان أبطال «بيكيت» يتعرضون للمسخ المادي فإن المسخ الذي يصيب أبطال «جينييه» هو مسخ أخلاقي، فهم يتجسدون قوى الشر ويتلبسون الرذائل. ذلك أن مسرح «جينييه» يعتمد على فلسفة جمالية باروكية، من صفاتها الشطط والخلو والأضداد والطقوس الشيطانية. مسرح تتحقق فيه الشاعرية الرقيقة حتى في مواطن الابتذال بحيث يمكن أن نعدّه نوعاً من ديوان «أزهار الشر» لبودلير في شكل درامي. الأمر الذي أضاف إلى هذا المسرح غرابة إلى غرابة فتنت «جان بول سارتر».



جان جیلو.

أرتور آداموف
بين الاعتلال العصبي والقهر

أرتور، آداموف (١٩٠٨ -- ١٩٧٠)

(بين الاعتلال العصائى والقهر)

بعد عرض (المفنية الصلعاء)، مسرحية «يونيسكو» الشهيرة على مسرح نكتمبول فى قلب باريس، قدم المسرح نفسه أول مسرحية لـ «أرتور آداموف». وبعد ثلاثة أيام فقط كان مسرح آخر يستعد لتقديم مسرحية ثانية للكاتب الجديد. المسرحية الأولى بعنوان (المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى)، والثانية بعنوان (الغزو). كان ذلك عام ١٩٥٠. وهو العام الذى شهدت فيه باريس أيضاً مسرحية (الاستثناء والقاعدة) لـ «برشت» ومسرحية (حارس المقبرة) لـ «كافكا».

و«أرتور آداموف» من أصل روسى أرمنى يجمع بين الثقافة الألمانية والفرنسية. كان صديقاً لـ «أنتونان آرتو» ومولعاً بكل من «سترنديج» و «كافكا» ومعجباً بـ «فرويد» والتأثيريين الألمان. الكتابة بالنسبة له نوع من التعميزة أو التعويذة السحرية أو الرقية، يتخلص بها من الكوابيس والهواجس التى وقع فريسة لها فى مطلع حياته، ونتيجة لتمرضه لظروف القهر والتشريد.

مشاعر القلق واليأس والمهانة والمذلة وفقدان الثقة فى النفس والآخرين والعالم أجمع. كل ذلك عبر عنه «آداموف»، قبل عرضه على المسرح، فى كتابه «الاعتراف» عام ١٩٤٦ بشكل أقرب إلى التحليل الإكلنيكى.

ومن الجدير بالذكر أن الاعتلال العصابي الذي كان يعاني منه الكاتب كان يمكنه من رؤية العالم والأشياء على نحو من العمق والدقة والحدة لا يتحقق للشخص العادي. أي أن الكاتب كان يرى الأشياء أكثر حقيقة مما يراها الناس.

ومع أن شهرة «آداموف» تجاوزت حدود فرنسا منذ عام ١٩٥١، إذ وجهت إليه الدعوة للاشتراك في مهرجان مدينة (أير لانجين) الألمانية، وكذلك مهرجان مدينة (لوريليس) في العام نفسه. ثم شارك في برنامج ثقافي إذاعي من خلال إذاعة (شتو تجارت)، ودعى إلى مهرجان في السويد. كما شارك في برنامج إيدمبورج Edim Bourg عام ١٩٣٦ وألقى محاضرات في جامعة كورنيل Cornell. غير أنه نكص على عقبيه، كما يقولون، وارتد عن الطليعة والعبث إلى الالتزام. بل وتكرر لمسرحياته الأولى التي كتبت له الشهرة داخل وخارج فرنسا. كتب «آداموف» عام ١٩٥٩ في برنامج عرض مسرحية (باولو باولي) في مدينة ليبزيغ: «لم أعد أعتقد في هذه الطليعة الخادعة المضلة التي تقدم لنا تقانات جديدة، ولكن غاب عنها أن هذه التقانات لاقية لها إن لم يكرس الكاتب نفسه في خدمة عقيدة معينة» (*).

وفي الدراسة التي خص بها الألماني «سترنديج» الذي يكن له إعجاباً شديداً بضيف «آداموف»: «ماركس أو غير ماركس، القضية هي أن يعرف الكاتب كيف يستثمر توتره العصابي».

ولكن لا ينبغي أيضاً أن ننسى المخازي والمآسي التي اجتاحت العالم وتزامنت مع التقاء «آداموف» بالألماني «برشت» ومسرحه الملحمي: المذابح الاستعمارية. وعمليات التعذيب الرسمية في الجزائر والجوع والفقر في العالم الثالث، والدجل السياسي والفساد الاجتماعي، وشراء الضمائر. وغير ذلك مما فجره «آداموف» في مسرحيته (سياسة الأطلال).

ولد «آداموف» في ٢٣ أغسطس عام ١٩٠٨. ونستطيع أن نرجع العصابية أو المرض العصبي الذي ألم بـ «آداموف» في شبابه وأفرز إنتاجه غير المسرحي

(*) من كتاب (هنا والآن)، ص ٩٢.

وانتاجه المسرحي في مرحلته الأولى، إلى عبة أسياپ. لعل من أهمها الصدمة الأولى التي تعرض لها الطفل «آداموف» المدلل ابن الذوات (كانت أسرته تمتلك آبار بترول في القوقاز) حينما طرد من وطنه روسيا. وهو في سن الرابعة. ليهيم على وجه في شوارع سويسرا ثم فرنسا على أثر الثورة الروسية التي قضت على الطبقة الأرستقراطية. يأتي بعد ذلك اندلاع الحرب العالمية الأولى والإقامة الجبرية التي فرضتها فرنسا على جميع الأجانب بسبب الحرب. ولم تتمكن أسرة «آداموف» من العودة إلى سويسرا إلا بعد تدخل أحد الملوك الألمان.

عبر «آداموف» عن هذه الفصائية التي أصابته في كتابه الشهير (الاعتراف) الذي يعتبر أخطر وأهم وثيقة في الأدب في القرن العشرين. عرض فيها الكاتب وهو ابن الخامسة والعشرين لحالة القلق الوجودي أو الميتافيزيقي الذي أفرز موجة الأدب الوجودي، ومن بعده مسرح العبث في الخمسينيات..

واعتقد «آداموف» أنه وجد حلاً لمشكلاته الاجتماعية والسياسية في اعتناق المذهب الشيوعي. ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن الشيوعية، لو سلمنا أنها تقدم حلاً للمشكلات الاجتماعية والسياسية، فهي عاجزة عن تجاوز ذلك إلى القبيات والمقدمات.

بدأ «آداموف» يكتب للمسرح منذ عام ١٩٥٠ على أثر حادث غابر كان شاهد عيان له في الطريق العام. فقد مرت أمامه فتاتان بالقرب من رجل ضرير يطلب الإحسان. وسمع «آداموف» الفتاتين تترنمان بأغنية شعبية تقول: يا حلاوة لما غمضت عيوني، وهكذا كتب «آداموف» مسرحيته الأولى (التقليد الساخر) يصور فيها وحدة الإنسان وانعدام التواصل بين البشر، في مجموعة من اللوحات استهل بها ما أطلق عليه بعض النقاد مسرح القهر أو الاضطهاد. «الناس يموتون وهم ليسوا سعداء». هذه العبارة التي وردت على لسان «كاليجولا» بطل مسرحية (كامو)، يمكن أن تكون شعاراً لمسرح «آداموف». بل ومسرح العبث كله؛ بل وفلسفة العصر بأسره. ونحن نجد لهذه العبارة صدى فيما يصرح به «آداموف»

نفسه في كتابه الذي يلخص فكره الذي صاغه درامياً بعد ذلك ونقصد به (الاعتراف). «أقول إن الإنسان ممزق. ليس فقط ممزق، بل هو أيضاً مصلوب.»

«أقول إن الإنسان مسمّر فوق صليب. ممزق الأعضاء. أطرافه مشدودة نحو جهات الأرض الأربعة.»

فلا عجب أن نجد العذاب قاسماً مشتركاً لشخص «آداموف» تتضح به أحاديثهم، ويشكل حركاتهم، ويوجه تصرفاتهم.

هذا «طاران» بطل المسرحية التي تحمل اسمه، الأستاذ الجامعي، يستولى عليه الإحساس بالاضطهاد والقهر.

وهذا «المبتور» أحد شخص مسرحية (المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى) فريسة اختلال عصبي بسبب ما يتعرض له من ضغوط، نتيجة نظام سرى غامض سادى يتلهى بتعذيب الناس، وهو لا يملك منه فكاً.

وهذا «زينو» و «نيومي» Neomi. و«جان» و«ماريا» ضحايا نوع من الإرهاب والهستيريا الجماعية المدمرة في مسرحية (الجميع ضد الجميع).

وهذا N صورة جديدة من المسيح، يقضى نحبه وقد عقد ذراعيه على شكل الصليب ليسدل عليه الستار في مسرحية (التقليد الساخر).

ويختلف العذاب عند «آداموف» عنه عند زملائه هـ «يونسكو» مثلاً يهرب بشخصه إلى مفازة الغانتازيا أو اللهو واللعب. ومن ثم كان العذاب عنده أخف وطأة وقسوة وبخاصة حينما يصدر عن شجارات وخلافات أسرية (أميدية، تخريف ثنائي).

أما آداموف فإنه لا يجد متفهماً أمام العذاب المادى والغيبي سوى السخرية والهزء.

في مسرحيته (التقليد الساخر) يحمل على الوضع البشرى المزرى. فهو منذ المشاهد الأولى يسخر من العواطف البشرية وبخاصة الحب العاطفى بوصفه

خلاصاً وملاً، وذلك بوضع لافتة فوق المنصة تقول بكل بلاهة: «الحب قهار». ثم ينقل هذه السخرية على لسان الشخصوس، حيث تقول إحداها فى بلاهة رومانسية واضحة:

«لقد خلق كل منا من أجل الآخر، كما خلقت الأرض من أجل السماء، والسماء من أجل الأرض. أنت المرأة وأنا الرجل، نحن الزوجان».

ثم لاتلبث الفجيمة أن تحل بهذا الحب «الأمثل»، حينما يلقي البطل نهايته المساوية الرهيبة. ويقوم عمال النظافة بتنظيف المكان، ويكتسون جثة البطل الملقاة على الأرض كما تكتس القمامة. ويدفونها نحو الكالوس.

فى (المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى). تقتزن السخرية بالسادية، أو التلذذ بتمذيب الآخر، والممازوشية وهى التلذذ بتمذيب النفس. فهذه «إيرنا» التى تقوم بدور الممرضة المكلفة برعاية «المبتور» والتخفيف عنه، تتلذذ بتمذيبيته. فتتزن منه المجازين فيسقط. فيحاول أن ينهض. فتقول له مستهزئة: «هيا، قليلا من المجهود». وفى النهاية يفقد الرجل كل أعضائه، الواحد تلو الآخر حتى يصير قميذاً عاجزاً عن أى حركة. فتشاهد «إيرنا» تضحك مقهقهة وتدفع بقدمها الكرسي المتحرك الذى يجلس عليه القميد، فيختفى فى الكالوس. وتدف الأجراس..»

على النقيض من المسرح الكلاسيكى والرومانسى الذى يخص البطل بالدور الأول لدرجة أن يطلق اسمه على المسرحية (السيد، فيدر، هرنانى) فإن «آداموف» كزملائه كتاب الميث لايبدأ بالبطولة، فيوزعها على عدة شخصوس.. فى مسرحية (التقليد الساخر) نجد N والموظف ولىلى. وفى مسرحية (الفوز) نجد «بطرس، وإيناس والأم». ونجد «إيرنا» و «المبتور» هى مسرحية (المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى). وفى مسرحية (الجميع ضد الجميع) نجد «جان، والأم، وزينوف. وهلم جرا.

إذا كان «آداموف» يخصص أحد الشخصوس بدور أهم من الأدوار الأخرى فإنه يسلبه هذا الاهتمام فيجعله يمرض، بشكل عام، لصير مزرى أو نهاية مدمرة.

فهذا N يلقي حتفه في حادث سيارة، و«بطرس» يعمد إلى الانتحار، و«المبتور» يلقي كما تلقى القمامة. ومصير «جان» لا يفضل غيره حيث تتم تصفيته على أيدي رفاقه الحقودين.

نضيف إلى سمات شخوص «آداموف»، كما سبق أن أشرنا، سمة التلذذ بتمذيب الذات حينما لاتكون هذه الشخوص سادية تتلذذ بتمذيب الآخر. هذه المذلة أو هذا الهوان هو في الحقيقة تجربة شخصية مر بها الكاتب نفسه وهو يعترف بذلك في كتابه الموسوم «الاعتراف» حيث يزوي أن عقدة الذنب دفعته إلى أن «يتوسل إلى إحدى الساقطات لكي تصفحه على وجهه فلم تتوان المرأة عن صفحه بالحداء».

وإذا كانت مسرحيات «آداموف» فيما عدا (طاران)، تعتمد على موضوع الحب المفترض أنه يجمع بين رجل وامرأة، فإن هذا الحب أو الملاقة العاطفية هي أيضاً ملتح من الملامح الرئيسية في حياة «آداموف» الشخصية. فقد عرف الكاتب عدداً كبيراً من الجنس الآخر، وهي علاقات انتهت جميعاً بالفشل بسبب العجز الجنسي. هذا الفشل على المستوى الشخصي نجد صداه في جميع العلاقات العاطفية بين الشغوص التي تنتهي جميعاً، بشكل أو بآخر، بالانفصال لأسباب عديدة. منها تدخل من طرف آخر يسمى بالفرقة بين المتحابين. كالأم، في مسرحية (الجميع ضد الجميع) ومسرحية (البقايا أو المخلفات)، التي دأبت على بث الشقاق ودفع الفتاة إلى أحضان شخص ثالث. وقد ينتج الانفصال بسبب صعوبات اقتصادية أو عقبات سياسية أو بسبب الجشع كما يحدث في مسرحية (الجميع ضد الجميع) حينما فقد «جان» مركزه ثم فقد مسكنه وساءت معاملته لـ «ماريا» الأمر الذي جعلها تهجره لترتبط برجل آخر يكبره سناً ولكنه أيسر حالاً. تلك الظاهرة التي انتشرت في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وإذا كان الحظ قد ابتسم لـ «جان» هذا فيما بعد ووجد سعادته مع أخرى، إلا أن الإرهاب الذي عم البلاد جعل رفاق الكفاح يقضون عليهما بفنائهم وحقدتهم كما حدث ذلك كثيراً خلال فترة التحرير من الاحتلال الألماني لفرنسا.

هذا الفشل الذى تؤول إليه كل علاقة عاطفية نجده أيضاً عند كتاب العيث الآخرين وبالذات عند «بيكيت». كما نجده عند «مارسيل بروست». فهم جميعاً يؤمنون بما يمكن أن نطلق عليه عدم التوافق أو استحالة التوافق الدائم أو المتزامن. فالقلوب متقلبة ولعلها لذلك سميت كذلك.

وأحياناً يتعمق الخلاف بين الشخصوس، فتجده فى صورة صراع عائلى أو اجتماعى. فمن النوع الأول المواجهة التى تجعل «جان» فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) يقاوم بكل قوة وعنف استبداد أمه وسيطرتها، وهو ما يطلق عليه «آداموف» (المنافرة الصغرى) أو (المنافرة الخاصة) على النقيض من (المنافرة الكبرى) أو (المنافرة العامة). يتجلى هذا النوع من المعارضة أو الصراع أيضاً فى مسرحية (معنى المسيرة) حيث يقاوم «هنرى»، كما فى مفهوم «فرويد» ، كل مظاهر السلطة: الأب والقائد والواعظ ومدير المدرسة. والحقيقة أن الصراع هنا لا يقتصر على العائلى، بل يمتد إلى المستوى الاجتماعى.

هذا الصراع الاجتماعى يتضح أكثر فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) بين مجموعتين متميزتين: الضعفاء والأقوياء. والحقيقة أن «آداموف» لا يشير هنا إلى الصراع الطبقي بالمفهوم الاجتماعى. فهو لم يكن قد دخل مرحلة الالتزام بعد. ولم يكن يقصد إلى مسرح سياسى بالمفهوم التقليدى. وإنما، كما أشار إلى ذلك «جان دوفينيو» ، نحن أمام «مسرح القهر أو الاضطهاد» فى مسرحية (الجميع ضد الجميع) يقوم نظام دكتاتورى متعسف بعملية تصفية للمرج فى البلاد. ولعل فى ذلك إشارة إلى النازية التى كانت تعتمد إلى التخلص من العناصر المريضة الضعيفة. كما نجد هذه الظاهرة أيضاً فى مسرحية (معنى المسيرة) حيث يتعاون المنتقمون مع القائد فى تعذيب «البير» المناضل. كذلك نجد هذا القهر فى مسرحية (المنافرة الكبرى والمنافرة الصغرى)، مع أنه يأتى فى صورة تجريدية. فالمناضل هنا، على حد قول «آداموف» نفسه، يتعرض للمطاردة من جانب السلطات «السفلية». ولعل هذه المسرحية تمرض نوعاً آخر من الاضطهاد أو القهر وهو ما يسميه «أنطونان أوتو» «بالقسوة» ويطلق عليه

«آداموف» سلطة «الكبار» أو «الناس اللى فوق». وهى قوى غامضة غير محددة المصادر والمعالم، تصفى «المبتور» بعد أن قطعت أو صالته.

حتى فى مسرحية (الأستاذ طاران) تقوم قوى مشابهة بتعذيب الأستاذ، مع أن الاضطهاد يتمثل فى الظاهر ويشكل ماضى ملموس فى كبير المفتشين ورجال الشرطة، وكذلك المدير الذى يتهم الأستاذ بالسرقة العلمية وعدم الكفاءة، كما يتهمه بصور مختلفة من صور الشذوذ.

والحقيقة أن جميع أنواع الشرور فى مسرحيات «آداموف» الأولى، سواء كانت اجتماعية أو سرية أو حتى غيبية، ترجع فيما يبدو إلى قوى القسوة. ومن ثم فإن الدلالة الحرفية للشر تقترب دائماً بأخرى غيبية أو ميتافيزيقية. فالظاهر خلفه باطن. والشرور الخاصة التى ندرکہا بالحواس وراءها شر أعظم يحركها. ولعل فى ذلك إشارة إلى أن الإنسان فى هذه الحياة الدنيا لعبة فى أيدي سلسلة من القوى العالمية أو الكونية المدمرة. كذلك لعل الكاتب أراد بإنتاجه المسرحى أن يعبر عن معاناته الذاتية وينتعل لها تبريراً من الواقع.

بعد هذا اللمحة العامة عن «آداموف» وموضوعاته وشخصه، نحاول تحليل أهم أعماله كلاً على حده ، لنلمس التطور الذى طرأ عليها ثم تحول الكاتب نفسه من الميث إلى الالتزام.

التقليد الساحر

فى هذه المسرحية يتضح تأثر «آداموف» بالألماني «جورج كايزر» وبالذات مسرحيته (من الفجر حتى المساء)، كما يظهر تأثره بالتأثيرية الألمانية. فعلى شاكلة أعمال «كايزر» لا تعتمد المسرحية على أسلوب الحوار، وإنما على حالات نفسية لبعض الشخصوس.

ترفع الستار عن زوجين يتشاجران فى مشهد صامت بالحركات والإيماءات، وذلك بقاعة عرض فى أحد المسارح بلاجدران. ثم يجلس الزوجان ثم ينصرفان. ويحل محلهما زوجان آخران يشبهان الأولين تماماً. ونذكر منذ

البداية أن هذا الأداء الصامت لا يتقصه البلاغة ليعبر عن مفزى المسرحية. فهو «تقليد ساخر» للحياة الإنسانية. إن كل حركة فى الحياة ما هى إلا تكرار لحركة سبقتها. وثمة ساعة حائط بدون عقارب دليل على الزمن الفارغ المقيم الذى يعبر عن التكرار اللانهائى فى عالم وهمى أو موهوم.

وإذا أخذنا بمنطق الأشياء، فمن الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذا الحد على شاكلة فصل بلا كلام لـ «بيكيت». لكن الكاتب يريد أن يعمق هدفه ويقوى فكرة التكرار المقيم من خلال عرض أشخاص أخرى أو بمعنى أصح دعى متحركة تظهر على التوالى وتدور فى فلك الفتاة «ليلى» اللعوب، وذلك من خلال اثنتى عشرة لوحة. الشخصون مجردون من كل شيء، سوى الوظيفة الاجتماعية (موظف، مدير، مندوب) أو الحرف الأول من الاسم. العاشق الأول هو الموظف. وهو يتسم بالنشاط والحوية، ويعبر دائماً عن تفاؤله بالحياة. أما الآخر فعلى النقيض بائس خامل مستضعف. يسمى الأول بكل همة وعزم إلى لقاء مضروب أو متخيل مع ليلى. فى حين يكتفى الثانى بالانتظار الممل فى الطريق العام، لعل المصادفة تسعده بقاء «ليلى». وعلى شاكلة نهاية فصل (بلا كلام) لـ «بيكيت» تكون النهاية واحدة وهى الفشل بالنسبة للرجلين، بالرغم من اختلاف الطباع والسلوك. بل إن الفتاة لا تكاد تميز بين الاثنين. وتكون نهاية الأول فى السجن ولكن يستمر فى تحليل نفسه بالأمال بالرغم من إصابته بالعمى. أما الآخر فيتمرض لحادث سيارة ويلقى حتفه. وتستمر حياة «آداموف» بشكل مباشر، يريد أن يضعنا أمام عبث الحياة أو الأقدار التى تسوئ بين المصائر المختلفة، بادئاً بذلك فلسفة القهر أو الاضطهاد الفيبى أو الاجتماعى الذى يتعرض له الإنسان.

أما على المستوى التقنى، فالمسرحية كما يؤكد الكاتب نفسه، تتمرد على الشكل التقليدى للمسرح الذى يعتمد على لغة الكلام. فليس هناك خيط درامى وإنما نحن أمام نوع من المتابعات واللقاءات والحوارات، أو بمعنى أصح مونولوجات فى حضرة شاهد، وعلى الرغم من بساطة الأحاديث وتفاهتها إلا أن أحداً لا يفهم أحداً. ويفسر «آداموف» ذلك فيقول: «لقد أردت أن أعلن معارضتى

للمسرح الذي يعتمد على التحليل النفسي، أو يزعم ذلك. والذي ملأ المسارح ومايزال. يؤكد «آداموف» بذلك تماطفه الشديد مع «أنطونيان أرتو» ومسرح «القسوة»، معارضة الأعمال التي كانت تطفئ على الساحة، لأمثال «جان أنوى» و«أشار» و«كلوديل». واضح وأيضاً تأثر «آداموف» بالألماني «سترندبرج» وبخاصة مسرحيته (الحلم) ويعترف «آداموف» بهذا التأثير. بل ويكتب بحثاً يشيد فيه بالكاتب الألماني.

وبالرغم مما قيل عن اختفاء قاعدة تطور الحدث عند «آداموف» ورفاقه من كتاب الميث، فالحقيقة أن التطور موجود ولكن ليس بالقدر ولا الوضوح المتحقيقين في المسرح التقليدي. حتى لو بدأ هذا التطور منعماً ومع وجود البنية الدائرية أو المكوكية التي تترد فيها النهاية إلى البداية ويميدنا فيها الموقف النهائي إلى الموقف الابتدائي. كما في (المغنية الصلحاء) لـ «يونسكو». فالحقيقة أن شيئاً ما يحدث حتى لو لم يتحقق التواصل والوحدة في سير الأحداث. فالتطور قائم، ولكن تحت السطح.

إذا نظرنا في (التقليد الساخر) وتأملنا الفترة التي تستغرقها المسرحية بدءاً من اللوحة الأولى وحتى اللوحات الأخيرة، نلاحظ تحولاً عميقاً يطرأ على الموقف المبدئي. فعلى سبيل المثال، فيما يختص بشخصية الموظف، نجده في مطلع المسرحية وكما تبين الإشارات المسرحية نفسها، فريسة هياج دائم وحنين شديد، يسير في جميع الاتجاهات (حتى إلى الوراء) ثم يشرح الموظف هذه الحالة قائلاً: «وأنا واقف، يبدو لي أنني غير موجود، وأن حياتي مرهونة بالمشى». فجوهر هذه الشخصية الرمزية هي أنه رجل حركة (أكشان) وهو يذكرنا بالسيد «بوتسو» في مسرحية «بيكيت» (في انتظار جودو)، فهو شخصية تعمل دون هواة في تحقيق أهدافها التي حددها لنفسها ومع ذلك، فتجده في النهاية يتحول تماماً عن هذا الموقف المبدئي. حيث لم يمد حركاً يتحرك وإنما سجيناً في زنزانة، ثم نجد قوة خفية لا يستطيع السيطرة عليها تمارس عليه شيئاً فشيئاً نوعاً من القهر، وتحيله بالتدريج إلى نقيض حالته الأولى، كما تؤكد ذلك الإشارات المسرحية التي تقول: (الموظف يذهب ويجيء. يبدو متمباً للغاية) (يجلس بصموبة) (يعود إلى المشى)

بصموية وهو يجبر ساقيه جرًا) (يبطئ من حركته) (يتمتر من التمتع) (يجلس ثم يرقد).

فكما هي الحال بالنسبة للبطل التراجيديدى الكلاسيكى الذى يتحول من الحياة إلى الموت حينما يلتقى مصرعه، أو من السعادة إلى الشقاء، فإن الموظف هنا فى مسرحية «آداموف» يتجول من الحركة المحمومة إلى الجمود والسكون التام. من ذلك يتضح أن «آداموف» يسير على النظام الأرسطى التقليدى ولكن بشكل غير مباشر.

كذلك تأتى بعض التفاصيل التى تخص الديكور ومظهر الشخصيات تؤكد هذه الملاحظة. ففي اللوحة الخامسة تقول الإشارات المسرحية: «الشجرة تتغير، فأوراقها تصفر، وفي اللوحة السابعة نقرأ: «الموظف أبيض الشعر، لا يمكن التعرف عليه . ملابسه هي نفسها، لكنها باتت مستهلكة مقضنة». وبالمثل فى اللوحة الحادية عشر نقرأ: «المرقص يضيق. الديكور أصبح لايشغل سوى منتصف المنصة (...) الشخصيات الأربعة الأشقاء طعنوا فى السن وأبيض شعرهم. كما أن الموسيقى اختفت» وأخيراً، وفي المشهد الثانى عشر الذى يمثل نهاية المسرحية ، نجد جميع الشخصيات قد تغيرت بشكل أو بآخر: الموظف لقى حتفه وجثته ملقاة أرضاً، وقد عقد ذراعيه على شكل صليب. «أما الصحفي فمظهره يثير الشفقة».

وأما البطلة التى كانت فى مطلع المسرحية متألقة سفيدة، صارت فى حال يرثى لها من الحزن والقهرة كما تبين الإشارات المسرحية:

«ليلي، تبكى (...) «ليلي» تخلع قبعاتها، تجلس على حافة الرصيف وتمسك رأسها بين يديها ... «ليلي» لاتجيب. تتهار وتطأطأ رأسها.

. ولإبراز هذا التحول يلجأ الكاتب أيضاً إلى تأثير الإضاءة. وهكذا نلاحظ أن المسرحية فيها تطور درامى يكمن فى القهر الذى يمارسه القدر، وفي تدهور حالة الشخصيات، فالمصائب تتوالى عليهم واللعة تصيبهم فيتمرضون للتحول والمسح الذى أصبح سمة من سمات المسرح المعاصر وإحدى وسائله فى التعبير.

وهكذا فإن مصائر الشخص، كما هو الحال بالنسبة للأبطال في المسرح التقليدي، تتجلى في صورة «ديكريشنو» مدمر أو انهيار مؤثر. وبذلك لا يتعد «آداموف» كثيراً عن المنهج الأرسطي التقليدي، لكن هذا التشابه يتميز باختلاف واضح: فإن تطور الشخص، وهو تطور يبدو خالياً من كل تبرير أو سبب، لا يدركه المشاهد إلا قرب نهاية المسرحية. فيبدو تطوراً منفصلاً عن جذوره ومبتوراً عن أصوله. هذه الظاهرة نراها بوضوح أيضاً عند كل من «بيكيت» و«يونسكو» (*).

الفزو :

على النقيض من (التقليد الساخر)، تتناول مسرحية (الفزو) موضوعاً أكثر خصوصية. ولكن إذا كانت الشخص أكثر خصوصية ووضوحاً عما هي عليه في المسرحية السابقة، فإنها ما تزال، باستثناء الشخصية الرئيسية، نماذج أو أنماطاً للسلوك. وتتخلص المسرحية في أن بطلها بطرس يتولى مهمة تنظيم الأوراق والمستندات الخاصة بقريب له متوفى، وهو في الوقت نفسه أعز أصدقائه، ترك قبل موته مخطوطات مهمة. ذاك هو موضوع المسرحية، على الأقل الموضوع الذي يظهر لنا. وقبل أن نتوغل في المسرحية، نشير إلى أن «آداموف» الذي سبق أن أشرنا إلى تأثيره «بكافكا» يمالج في مسرحيته موضوع الكاتب الألماني وقضية المخطوطات التي خلفها بعد موته، ولعله أيضاً يعبر في مسرحيته عن قضية «أنطونان أرتو» الذي ترك أيضاً مؤلفات عديدة قبل موته في المصححة عند بعض الناشرين. لكن معالجة «آداموف» للموضوع ومحاولة «بطرس» المستميتة في الوصول إلى حقيقة الميت ومخطوطاته هي، إلى جانب ذلك، تعبير أيضاً عن حالة خاصة يعاني منها «آداموف» نفسه، تتعلق بمرض التوتر العصبي الذي اشتهر به الكاتب وأقرض أعماله الأولى، وهي في المسرحية مرتبطة أيضاً بما يطلق عليه عقدة أوديب. فالبطل «بطرس»، مرتبط بأمه بصورة كبيرة بحيث إنه لا يستطيع أن ينفصل عنها ويصبح رجلاً مستقلاً. وهذه الأم تعيش مع «بطرس» وزوجته

(*) انظر على سبيل المثال (في انتظار جودو) للأول. و(الغنية الصلحاء) لثاني.

«إيناس»، وهي امرأة متسلطة. وستظهر في بعض المسرحيات الأخرى للكاتب مثل مسرحيته (الجميع ضد الجميع) و(البقايا أو المخلفات).

لكن الذي يجذب المشاهد هو مصير الزوجة «إيناس» المحبوسة داخل الحجرة المائتة بالمخطوطات بين الآلة الكاتبة وحمايتها.

في هذا الجو الخانق تتبادل الشخوص حوارات خانقة هي أيضاً، فكل شخص يسمع جيداً مايقوله الآخر ولكن الآخر لايقول ماينبغي أن يقول. فإيناس التي ترد على حمايتها دائماً بكلمة «نعم» لتثبت أن تقتنع بأنها لاتصلح لأى عمل وتعرض عن الاستمرار في التعاون مع زوجها «بطرس» في مهمته. ثم إنها تبدو غير مكترثة لحديث أول قادم دخل الحجرة في غياب زوجها. ولكن حينما هم الشخص أن ينمزل في حجرة مظلمة لكي يتأمل فيها لانعجب إذ نرى «إيناس» وقد فاض بها ترحل مع الرجل. ويمرض لنا الفصل الأخير الشخوص وقد آلت جميعها. ويغادر «بطرس» صومعته بعد خمسة عشر يوماً دون أن يعقق شيئاً من التقدم في مهمته. كل ما هناك أنه تأكد من ضرورة تنظيم حياته الخاصة حتى يتمكن من تحقيق هدفه: «لن أصل إلى شيء إلا إذا تمكنت من تنظيم حياتي الخاصة تنظيمًا كاملاً». ثم ينقض على المخطوطات فيمزقها. ولكن حينما تخبره والدته بهروب الزوجة وخيانتها يمود إلى صومعته وينتحر. وتبقى الأم وحيدة.

ويؤكد الكاتب أن الفكرة الرئيسية في المسرحية السابقة (التقليد الساخر) هي أيضاً التي تدور حولها مسرحية (الغزو). ألا وهي على حد قوله: «لأحد يفهم أحداً ويعترف أنه حاول أن يقيم بين شخوص المسرحية حواراً غير مباشر، وكان كل شخص يحدث نفسه. وواضح تأثيرات تشيكوف في هذا الصدد وكذلك «سترنبرج» كما أسلفنا. فكما يحدث في الحياة، فلا شيء واضح تماماً في سلوك الشخص. كذلك فإن المسرحية تركز بشدة على فكرة الغياب أو اللاجدوى أو العمق الذي يصيب كل شيء. عمق اللغة وعمق الحرية وعمق الحياة كلها.

هذا الأسلوب غير المباشر في الخطاب الذي لم يتمكن منه «آداموف» بشكل كامل، سوف نجده في رائحته (ينج بونج) وقد برع في استعماله. لكن قبل ذلك

يكتب «آداموف» مسرحيتين هما: (اتجاه للمستيرة) و (الجميع ضد الجميع) يعالج فيهما الموضوعات السابقة وهي الصراعات الاجتماعية مع التوتر العصابي الشخصي.

الجميع ضد الجميع:

الشخصية الرئيسية هي بلاشك الصوت الإذاعي الذي يعلن من آن لآخر، وعلى أثر أى حادث، إجراءات قهر واضطهاد أو إجراءات عفو وتسامح مع المهاجرين: هذا الصوت الإذاعي هو الذى يمسك بالخيط ويحركها ويحرك الأشخاص سواء «جان رست» الفرنسى الفاضل فى عمله، أو «زينو» الأعرج (وهى صفة جميع المهاجرين) الماهر المبدع:

فى البداية، يتعرض المهاجرون للقمع والقهر لأنهم على حد قول أهل البلاد «يأكلون منا كل شئ»، ثم يتغير الحال لأنهم أصبحوا محتاجين لمعاونتهم التقنية.

الموضوع العام كما هو واضح هو اضطهاد اليهود مخفياً تحت معاناة أخرى أكثر حدة وعمقاً وهى معاناة النفس البشرية وصراعها مع الحياة على شاكلة مايجرى فى مسرحية (التقليد الساخر). يفرض «آداموف» الصراع بين طائفتين، أهل البلاد والمهاجرين اليهود، وهما يتناوبان السلطة لتصبح كل طائفة عرضة للاضطهاد من الطائفة الأخرى. ولكى يعبر «آداموف» عن طبيعة اليهود وصفاتهم الرذولة التى تميزهم فى نظر الناس، جعلهم جميعاً مصابين بالعرج فى المسرحية. ويتعرضون لاضطهاد «جان» بطل المسرحية، خاصة بعد أن هربت صديقته مع واحد منهم. ولكن حينما تدور الدائرة على «جان» ويفقد السلطة لتتحول إلى المضطهدين، يحاول أن يفلت من القبض عليه فيتظاهر بالعرج ليختفى وسط المهاجرين اليهود، ترعاه امرأة منهم. ومرة أخرى يفقد المهاجرون السلطة لترجع من جديد فى يد «جان»، لكى يفلت من الموت المحقق لايجد أمامه إلا أن يمترف بشخصيته الحقيقية، ولكنه لو فعل ذلك فإنه سيفقد حب الفتاة اليهودية، لذلك فقد أثر أن يلقى الموت مضحياً بحياته فى سبيل حبه.

ومن الجدير بالذكر أن «آداموف» مزج في شخصية «جان» بين الضحية والجلاد، مزج فيها شخصيتين في شخص كما سيفعل في مسرحية (الأستاذ طازان)، ولكن على التوالي حسب مشيئة الأقدار التي تجعل من الشخصية طوراً حاكماً وطوراً معكوماً، طوراً جلاداً وطوراً ضحية. وإذا كان يغاب على المسرحية نهايتها الرومانسية التي لانتفق ومسرح العبث والامع الواقع، فإن تضحية «جان» بعياته التي ظهرت كأنها من أجل احتفاظه بحب من يحب، إنما هي أيضاً نوع من الانتحار الأيديولوجي هروباً من جميع الحلقة المفرغة والمستحكمة والعبيثة.

تنتهي المسرحية بأربع طلقات نارية مصير كل من «جان» وأمه وصديقه و«زينو». وكما نرى المسرحية أشبه بالملودراما. لأن تلخيصها لا يمكن أن يصور لنا الشعور بالاختناق الذي يستولى على المشاهد أمام شخص لا يحركها سوى الخوف أو الحقد، أمام سادية الحرس ومنطقهم الذي لا يعرف سوى الركل واللكم. إن (الجميع ضد الجميع) ضحايا وجلادين، يتساوون، كلهم جلادون وكلهم ضحايا. ولكن لابد أن هناك أيضاً أبرياء.

المتاورة الكبرى والمتاورة الصغرى:

اللوحه الأولى تعرض لنا النهاية في مشهد صراع بين المبتور المغلوب على أمره وبين رجلى الشرطة المبتهجين لمجز الرجل وقدرتهما. نسمع في الكواليس جلبة ضريات مكتومة، ولكن من الواضح أن هناك إنساناً يتعرض لضرب مبرح، ولا فائدة من هياجه ومقاومته. وهو أول من يشهد جسد «المناضل» الذي طرحوه قبل قليل فوق المنصة بين قهقهات الشرطيين وسخرياتها. وواضح منذ البداية أن الموضوع هو ذاته الذي تدور حوله مسرحية (معنى المسيرة) للكاتب نفسه وهو أنه لامناص للإنسان من قدره. والمبتور يعرف ذلك جيداً ويدرك تماماً فشل أية مقاومة للسلطات القائمة. وهو يصرح بذلك في تعليقه على وضع المناضل: «أعرف ذلك. وأدرك أنه على خطأ. ولن يتمكن من تغيير أى شيء في هذا العالم أما هو «المبتور» فيستسلم للسلطات العليا، أو «الناس اللى فوق»، الذين نسمع صوت أوامرهم تدوى بين لحظة وأخرى صادرة عن مونيتور من أجهزة

عرض داخل الكواليس. الأمل الوحيد الذى يداعب مشاعر المبتور هو حب «يرما» الفتاة الصهباء التى ترعاه بمزيج من الاهتمام والسادية. وهو يشك فى وجود علاقة بينها وبين «نيفار» الموكل بتعذيب المناضلين.

هذا المبتور الذى يصبر على إخفاء ماضيه حتى على «يرما» التى يحبها، وذلك خوفاً من سطوة السلطات العليا، فنراه يفقد يديه ثم إحدى ساقيه. وتقوم على تمريره فى إحدى المستشفيات «يرما» متكررة فى زى ممرضة.

ونفاجأ فى اللوحة التالية بـ «يرما» تتبزع الكازين من المبتور وتلقى به أرضاً.

أما المناضل الذى يضطر للاختفاء فى بداية العرض. فنراه يظهر مرة أخرى منتصراً هذه المرة ليصبح رئيس الحركة المنتصرة، ولكن حينما يتأهل للإلقاء خطبة مصيرية، يموت ابنه الوحيد وتهجر زوجته. ثم لا يلفظ كلمة واحدة من الخطبة. أما المبتور، الذى صار قعيداً عاجزاً عن الحركة. فيظهر عند «يرما» التى تشجع «نيفار» المهووس بانقلاب الوضع السياسى لصالحه. وحين يسمع المبتور لآخر مرة صوت جهاز (المونيتور)، يريد أن يترك «يرما» فيسدل الستار على صوت قهقهتها.

يتجلى تأثير «الحلم» فى (الناورة الكبرى والناورة الصغرى). من خلال أعمال التشويه والبت التى يتعرض لها البطل. فالمسرحية تعرض لنا فى لوحات أو لقطات أشبه بالفن السينمائى، رجالاً يفقد أعضاء الواحد تلو الآخر حتى يصبح قعيداً بلا أطراف.

ونشير إلى أن هذه المسرحية صدى واضح لفاصل بهلوانى كان «برشت» قد كتبه عام ١٩٢٥ يصور فيه السيد سميت مع صديقين له يقومان بتخليصه، بكل حب ومودة، من أعضائه الواحد تلو الآخر. بل يصل حبهما له إلى درجة تخليصه أيضاً من رأسه. وإذا كان «برشت» أراد بهذا المشهد أن يبرر إلى أى مدى يمكن أن يساعد الإنسان أخاه الإنسان، ذلك السؤال الذى كان يتردد فى جميع الساحات على مستوى العالم أجمع، فإن «آداموف» كان بوصفه معتلاً عصبياً

يعبر عن القهر الذى اتخذه مادة لمسرحه وفلسفة تعبر عن هواجسه. فعملية البتر المتصل عند «آداموف» تصور سادية الإنسان أو تلذذه بتعذيب الآخر. كما تسخر من عاطفة الحب الذى أصبح مستحيلاً. فالمرأة الصبيها التى يحبها الرجل المبتور فى المسرحية تذكرنا بـ «ليلي» فى (التقليد الساخر) كما أنها تمثل السادية عند المجندات فى الجيش النازى. كذلك فإن عمليات البتر المتواصل، تمثل، على المستوى العام، وضع الإنسان الذى يتعرض لتويع من الإرهاب المبتئ (المنورة الكبرى) أما قريب المبتور، وهو شاب مناضل، يكافح من أجل إقرار العدالة، فهو أيضاً ضحية (للمنورة الصغرى) التى تمارسها الحياة السياسية. فإن الثورة المنتصرة لم تلبث أن لجأت إلى وسائل القهر التى كان يستعملها النظام البائد مما جعل تضحيات المناضلين عبثاً وعملاً عقيمًا. وهو ما عبر عنه المناضل بقوله: «لقد أسقطنا جلايينا، ولكننا ونحن نسقطهم لم نتخلص منهم تماماً، إذ وهم يسقطون القوا فوقنا بأشباحهم وظلالهم».

وهكذا وعلى شاكلة التأثيرية الألمانية بدأ «آداموف» منذ هذه المسرحية يمزج بين معاناته الداخلية وبين القضايا السياسية والاجتماعية.

الأستاذ طاران:

وبالمثل تنقل هذه المسرحية القصيرة على خشبة المسرح حلمًا أو كابوسًا للمؤلف. فمن هو «طاران»؟ هل هو مشعوذ دجال؟ أم هو على عكس ذلك ضحية بريئة سقط فى شرك مؤامرة دنيئة؟

نحن نعمل إلى التفسير الثانى خاصة وأن المؤلف يتقمص شخصية «طاران». يؤكد ذلك أن بطل المسرحية «طاران» يصرخ فى الحلم قائلاً: أنا مؤلف مسرحية (التقليد الساخر)».

وقيل أن نتطرق إلى تحليل المسرحية نذكر ماسبق أن أشرنا إليه من أن المؤلف مزج فيها، وفى شخصية واحدة طرعى النقيض الذى كان يعبر عنه فى المسرحيات السابقة شخصيتان مختلفتان مثل الموظف N فى (التقليد الساخر)، و«بطرس وأمه» فى (الفزق)، و«المناضل» و«المبتور» فى (المنورة الكبرى والمنورة الصغرى).

تمرض لنا المسرحية الأستاذ الجامعى «طاران» وهو يحاول أن يدفع عن نفسه ويدهف عن سمعته العلمية والأدبية والاجتماعية ضد اتهامات موجهة إليه بالعمى أو التعمى، حيث فاجأه بعض الأطفال عارياً خلف إحدى كبائن الاستحمام. والغريب أن الأستاذ كلما حاول أن يتخلص من التهمة تورط فيها أكثر وتعمدت الأمور. حتى إنهم يتهمونه بسرقة البحوث العلمية من أعمال أستاذ آخر. الحقيقة أن التقييب فى السيرة الذاتية للأستاذ وسبر أغوار حياته يسلبه على المستوى الرمزى شخصيته بالمعنى الحرفى للفظ. ولعل هذا مايعبر عنه المشهد التهاى من المسرحية حينما نشاهد الأستاذ «طاران» وقد شرع فى خلع ملابسه أمام لوحة لسفينة فى عرض البحر.

هنا أيضاً نشعر بأثر كل من «كافكا» و«تشيكوف» كما نلمس أثر كل من «بونتى» و«إيكو» فيما يختص بالانفتاح على التفاسير المتعددة. وهذا أيضاً مايرزاه الفضاء الذى يذكرنا بمثيله فى (كراسى) «يونسكو» والخطيب الأصم الأكم.

ومما هو جدير بالذكر أن استعمال مادة الحلم أو الكابوس بشكل يثرى الدلالات يهدد للعالم الواقعى المادى الذى ستجرى فيه أحداث (بينج بونج).

بينج بونج:

شخص المسرحية يلتقون حول جهاز فى مقهى مدام «دورانتى». يستحضرون ذكريات حياتهم «أرتور» و«فيكتور» طالبان. و«سوتير» يتحدث عن رحلاته ومغامراته. أما «أنيت» فيبدو أنها تحب «روجيه» وهو شاب أنيق ولكن بلا مصدر للرزق حتى إن مدام «دورانتى» ترفض أن تقدم له أى طلبات.

وهناك شىء آخر يجمع بين هذه الشخصوس، ألا وهو افتتانهم جميعاً بالمسرح الذى يمارسه عليهم جهاز النقود وما يتعلق به من مفردات تقنية.

«أرتور» و«فيكتور» بطلا هذه المسرحية، يذكران المشاهد برواية فلوبيير (بوفار وبيكوشيه) اللذين يفشلان فى تحقيق نجاح فى مجال العلم بشكل يثير

المسخرية، بل إن الشكل أيضاً متأثر بالفن الروائي، فجاءت المسرحية في بنية ملحمية أكثر منها بنية درامية. في اثنتي عشرة لوحة يعرض لنا «آداموف» حياة البطلين وهما يتحولان من الشباب الأول أو المراهقة إلى سن الكهولة ثم الشيخوخة، من خلال أحداث ساذجة وتافهة ترسم صورة الهواجس التي مرّ بها طوال حياتهما.

الحقيقة أننا من خلال لوحات المسرحية وأحداث البطلين نميش معهما أسباب فشلهما أو بمعنى أصح فشل الإنسانية جمعاء. فتحن بصدد فشل رجلين ضحيتين لأوهامهما وهواجسهما، وكذلك صنوف الإغراء التي يعرضها مجتمع يقوم على المنفعة والاستغلال. فهذان «فيكتور» و «أرتور» وقد فتنتهما الآلة بما حققته من كمال وما تحققه من دخل، يكرسان لها كل وقتهما وما يدعاهما من آمال وأحلام، باختصار الحياة بأسرها.

ومن اللافت للانتباه أن الحماسة الشديدة التي يتعامل بها الرجلان مع الآلة، وهي حماسة حقيقية، ليست من النوع العبثي إلا لأنهما يبدلانهما في شيء تافه هو آلة تقود.

وهكذا ولأول مرة ينجح الكاتب في التخلص من سطوة القلق النفسي والقهر العصابي وتوابمهما الفيبية التي سيطرت على مسرحياتة الأولى، لكي يقدم لنا صورة مؤسفة لما يتهدد حريتنا وأحلامنا والطريق المسدود الذي يمثل نهاية مطاف الإنسان المصري. في «البلياردو» الكهريائي في المسرحية ليس مجرد آلة وإنما هو تجسيد للفكرة الثابتة المسيطرة التي تنتظم عالمنا بأسره من الأفكار. وحينما يصبح الهدف، وهو تحسين الجهاز، هو المثل الأعلى، نجده يتغلغل في صميم دوامة الصراع من أجل السلطة. وكواليسها وسياستها ومخططاتها. وبذلك يصبح الجهاز قضية حياة أو موت لكل الذين يعملون في خدمة هذا المثل الأعلى. بحيث أن البعض يلقي حقه في خدمة الجهاز أو في صراعه من أجل السلطة. والفريق أن جوهر القضية التي تثير كل هذه الصراعات يتمثل في لعبة عيال أو «بلياردو» كهريائي، أي شيء تافه. ولكننا إذا نظرنا في النايات التي يكرس لها

الناس أعمارهم في العالم الواقعي، عالم الأعمال والفنون والسياسة. لما وجدناها تختلف كثيراً عن الهاجس الذي يستهلك حياة «فيكتور» و«أرتور». لقد نجح «آداموف» في إبراز هذه الحقيقة. كما نجح في جعل هذا الجهاز الكهربائي صورة مقننة لسائر المشروعات الإنسانية. لقد حقق «آداموف» ذلك أيضاً من خلال البعد الشعري الذي خلعه على الشخصيات وهم يتحدثون عن المظاهر العبثية لهذا الجهاز العبثي في إقناع حقيقي. ساعد على تحقيق هذا التأثير اشتغال المسرحية على جرعات متكافئة من الحلم والواقع. كما أن حقيقة الأماكن والأزمان أسهمت في عملية الإقناع. مرة أخرى لقد نجح الكاتب في جعل الأفكار العبثية تبدو كأنها حقائق خالدة، ومرة أخرى يبرهن على أن جهود البشر جميعاً وخطوطهم ومشاريعهم، كل ذلك يصب في بؤرة واحدة: الضياع. وأياً كان الرمز الذي يشير إليه الجهاز الكهربائي. فهو يرمز إلى الرأسمالية كما أنه يمكن أن يرمز إلى عقيدة أو أيديولوجية سياسية أو دينية منحرفة.

وأخيراً يلتقي «آداموف» في هذه المسرحية مع السرياليين وعلى رأسهم «أندريه بروتون» في حملتهم ضد المجتمع واقتناعهم بأن «عالم الآلات» يشجع بل يولد في الإنسان المآسر الباردة والخمول ويفرز القلق والخوف والعصبية.

من العبث إلى الالتزام:

مع أننا لا نستطيع أن نقصص فصلاً تاماً بين مرحلتى إنتاج «آداموف»، أى بين مسرحياته الأولى العبثية ومسرحياته الأخيرة الواقعية أو البرشيتية. إلا أننا لا نملك إلا أن نتذكر موقفاً مشابهاً، ألا وهو ما أعلنه «كافكا» حينما تنكر لأعماله الأولى التي أفرزتها هواجسه ومعاناته، لدرجة أنه صرح بأن تلك المؤلفات لا تستحق سوى الطمس والتدمير. لقد أعلن «آداموف» أن مؤلفاته بدءاً من مسرحية (التقليد الساخر) حتى (البقايا أو الأطلال) بعيدة كل البعد عن آمال وطموحات الجماهير في مواجهة الظلم الاجتماعي والقهر السياسى. غير أننا لا نستطيع أن ننكر الدور الذى قامت به مؤلفات «آداموف» الأولى في تخليص الكاتب من المماناة والهواجس التى جاءت هذه الأعمال ثمرة لها. الموقف نفسه

مر به من قبل «برشت» حينما تحول من الكتابات السوداء إلى النقد الاجتماعي البناء.

باولو باولي:

هذه المسرحية هي أولى ثمار التقاء «آداموف» بـ «برشت» وهي بداية تحول الكاتب عن العبث إلى الاهتمام بالسياسة والمجتمع. والمسرحية تذكرنا على المستوى الصوتي بمسرحية «برشت» (كاليلوكاليلي) (Calitio Calilei). يحاول «آداموف» في غمرة رفضه للمعاصرة، أن يدين ما يطلق عليه في تاريخ فرنسا بالمصر الجميل، وهو أواخر القرن التاسع عشر وبالثلاثينات العقد الأخير منه حيث بلغ التقدم التقني ذروته، فتجارة الفراش في المسرحية تقوم بالدور الذي يقوم به جهاز مكائن النقود في مسرحية (بينج يونج). وواضح أن إطلاق الفاظ جادة وخطيرة مثل الصناعة والتجارة على أشياء تافهة تتعلق بالزينة العابرة والبهرج الزائل في سياق التسابق على أسلحة الدمار في الحرب العالمية الأولى، يفجر الكثير من التناقضات الكاشفة. ويقول الكاتب في هذا الصدد: «التباين بين اهتمامات العاملين في صناعات الريش وتجارته - وهي اهتمامات في مظاهرها خفيفة، إذ هي تتعلق بالريش - وبين اللغة التي يستعملها هؤلاء القوم للدفاع عن هذا الريش - وهي لغة كافة أصحاب المشاريع - تكشف عما تتسم به هذه اللغة من خداع ودجل».

ومن الجدير بالذكر أن «آداموف» قبل أن يكتب المسرحية وفي أثناء كتابتها جمع عدداً ضخماً من الوثائق التاريخية المتعلقة بالفترة من ١٩٠٠ إلى ١٩١٤ وبخاصة في مجال تصدير فرنسا للريش وحياة المحكوم عليهم بالإعدام. والاضطرابات التي اجتاحت الصين وحرب البلقان والبوبير وتحركات الكنيسة ورجال النقابات العمالية. والتنافس الاقتصادي بين فرنسا وألمانيا ومشكلة مراكز (المغرب الآن) وسباق التسلح. وقد تحمس «آداموف» لهذه الوثائق لأنها في معظمها تتفق وتوجهاته.

يرجع «مارتان أسلان» تحول «آداموف» من مسرح العبث إلى المسرح الملحمي الرشقي. إلى تخلص «آداموف» من هواجسه ومعاناته النفسية والشعور بالقهر

والاضطهاد الذى عبر عنه فى مسرحياته السابقة. لقد تحرر الكاتب من ذلك العبء الذى كان يتحمل كاهله وأصبح حراً كذلك فى اختيار التماذج المسرحية التى تروقه.

والحقيقة أن مسرحية (ياولو باولى) هى من النوع الملحمى، فهى تصور لنا الأسباب الاجتماعية والسياسية التى فجرت الحرب العالمية الأولى. وذلك بالتمرض للعلاقات التى تربط بين مجتمع انتهازى يعتمد على الاستغلال، وبين قوى التدمير التى يفرزها هذا المجتمع. وتغطى المسرحية مرحلة زمنية تمتد من عام ١٩٠٠ حتى ١٩١٤. وفى اثنتى عشرة لوحة. تمرض كل منها للوضع الاجتماعى للحظة مع الاستمانة بشواهد صحفية من العصر يتم عرضها على الشاشة بمصاحبة ألحان من الموسيقى الشعبية.

أما الشخوص فهم يمثلون عالمًا مصغراً للقوى السياسية والدينية والوطنية والاجتماعية التى أدت إلى الحرب. وتجلت براعة الكاتب الدرامية فى ضغط الشخوص والأحداث. فهناك طائفة المستغلين يمثلهم (ياولو باولى) تاجر فراش من نوع نادر وه «هولو» زيونه من هواة جمع الفراش وهو أيضاً تاجر ريش يستورده من النمسا وهو على علاقة غرامية بـ «ستلا» زوجة «ياولو باولى»، وهى من أصل ألمانى. أما طائفة المقهورين فيمثلهم عامل نقابى يدعى «روبير ماريو» وزوجته «روزا». وأما أكبر نصير لطائفة المستغلين فهو الراهب «سولنبيه» الذى تتجلى براعة دوره فى حثه للمقهورين على التقوى والرضى والخنوع.

ولعل أول مايلفت النظر فى المسرحية تفاهة السلعتين موضوع التجارة. ولكن الحقيقة أن هذه السلع كانت فى الواقع تشغل فى ذلك العصر (١٩٠٠) مكانة كبيرة من بين واردات فرنسا. وقد برع «آداموف» فى تصوير دهاليز وخفايا هذه السلع «التافهة» ونتائجها الخطيرة على المستوى الاجتماعى والسياسى.

هذا «ياولو باولى» يستغل وظيفة والده الذى يعمل حارساً فى ليमान جزيرة الشيطان، الأمر الذى يسهل عليه استئجار أنفار محكوم عليهم بالأشغال الشاقة

المؤيدة نظير أجور زهيدة في صيد الفراش لحسابه الخاص. ولكن العامل النقابي «ماريو» الذى يقضى العقوبة بسبب جريمة تافهة يتمكن من الفرار من السجن إلى خارج البلاد ويلجأ إلى أحراش فنزويلا. ولما كان «ماريو» لا يعمل إلا في تجارة الفراش فإن حياته رهن إرادة «بولو» ويميش تحت رحمته.

وتتابع أحداث المسرحية، وتقوم بعض الاضطرابات السياسية في الصين، مما ينتج عنه ارتفاع أسعار الفراش وبخاصة الأنواع النادرة منه. وهنا يأتى دور الراهب الذى يقوم بشقيقه بمهمة التبشير في الصين فيورد لـ «باولو باولى» هذه السلعة المطلوبة. وهكذا ومن خلال هذه الشبكة يمرض لنا «آداموف» العلاقات بين تجارة السلع في ظاهرها تافهة وبين نظام العقوبات الجنائية في هرنسا، والسياسة الخارجية للبلاد ودور الكنيسة في ذلك. الشيء نفسه فيما يختص بتجارة الريش وعلاقتها بحرب البوير من خلال صراع «هولو» مع عماله في المصنع الذى يمتلكه والنقابيين ومحاولاته للتغلب على المنافسة الألمانية في هذا المجال. في تلك الأثناء تهجر «ستيلا» زوجها «باولو باولى» لتعيش مع «هولو» الذى يورد له الريش من النمسا. ولما كانت «ستيلا» ألمانية المولد فقد تعرضت لنمرة القومية الفرنسية المناهضة لألمانيا فتفادر فرنسا إلى ألمانيا، لكنها تتعرض لاضطهاد من جيرانها الألمان بسبب زوجها الفرنسى. فتضطر إلى العودة إلى فرنسا عشية الحرب.

وتدخل المغرب (مراكش في ذلك الوقت) في الممعة حينما يثور الوطنيون ضد المستعمر الفرنسى ويهاجمون المستوطنين. لكن (باولو باولى) لا يتورع عن إجبار «ماريو» للرحيل إلى المغرب ليقتضى فيها فترة العقوبة في صيد الفراش الذى تسببت أزمة المغرب في رفع أسعاره. وهنا يجلو الكاتب الدرس الذى يهدف إليه ويتلخص في أن السلعة التى يتعامل فيها الناس ويتصارعون عليها هي في الحقيقة «عبث» تافه، مجرد فراش، غير أن السلعة الحقيقية التى يتاجر بها هي في الواقع الإنسان نفسه الذى يجبر على تعريض صحته وأمنه بل وحياته للخطر جرياً وراء الفراش. فقد أصبح الإنسان هو السلعة المتبدلة.

كان من الطبيعي أن ناقداً كبيراً مثل إيسلان بكتابه عن مسرح العبث يفضل أن يستمر «آداموف» في طريق العبث ليشرى هذا النوع من المسرح. لذلك فهو يرى أن «آداموف» إذا كان قد تحول إلى الالتزام بدءاً من هذه المسرحية وأصبح يدافع عن قضايا اجتماعية وسياسية تهم الناس وتناقش قضاياهم الحياتية في وضوح وواقعية، فإنه، أى «آداموف» قد فقد الكثير على مستوى البعد الشعاعى والغيبى الذى يميز مسرحياته الأولى ومسرح العبث بشكل عام. ولكننا نرى أن المؤلف استطاع أن يحقق نوعاً من التوازن بين البعدين الغيبى والواقعى، وهو ماكان قد بدأه حتى حينما كتب مسرحية (بينج بونج).

ويحاول بعض النقاد أن يجد فى مشاركة «آداموف» فى الحملة ضد الدستور الجديد الذى وضعته حكومة «دوجول» فى خريف ١٩٥٨ السبب المباشر لتحول الكاتب عن مسرح العبث إلى نوع آخر من الكتابة المسرحية تعتمد على الرمز دون أن تعود إلى الأسلوب التقليدى القديم الذى يتسم «بالواقعية والتعليمية» المباشرة. وتحقيقاً لهذا الهدف كتب «آداموف» ثلاث مسرحيات فى كتاب بعنوان «مسرح المجتمع». وواضح من العنوان الانصراف عن الأسلوب العبثى إلى الاهتمام بقضايا المجتمع والجماهير. أولى هذه المسرحيات بعنوان (خصوصية) يعمد فيها الكاتب إلى التصوير الكاريكاتورى للزعيم الفرنسى «دوجول» وتجسيد المفاهيم المجردة على طريقة مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى. أما المسرحية الثانية فيعنوان (شكوى السخرية) وهى عبارة عن مونولوج تشكو فيه السخرية من عجزها عن التقتيل كما كانت تفعل فى الماضى.. ومع نجاح المسرحيتين فى هجومهما على الأوضاع الراهنة إلا أن البعض يأخذ عليهما أنهما من نوع مسرحيات المناسبات التى يقتصر نجاحها على اللحظة الراهنة. وفيما يختص بالمسرحية الثالثة من هذه المجموعة وهى بعنوان (أنا لست فرنسياً) فهى تعرض لحادثة أو جريمة ارتكبتها الطيارون الفرنسيون حينما أجبروا الجزائريين على التظاهر تأييداً لفرنسا. وهو عرض مباشر فج لم يحقق نجاحاً بالرغم من اعتماده على التقنية التسجيلية.

وفى عام ١٩٥٩ كتب «آداموف» للإذاعة مسرحية بعنوان «فى المركبة» وهى أيضاً من النوع الواقعى المباشر تسجل أحداثاً تاريخية معاصرة، فتعرض بعض النسوة وقد اضطرن، بعد طردهن من مسكنهن، إلى استئجار مركبة تطوف بهن شوارع باريس طوال الليل.

سياسة التفانيات:

عرضت هذه المسرحية لأول مرة فى لندن عام ١٩٦٢. فى إطار الالتزام الذى ينصب على النقد السياسى والاجتماعى كتب «آداموف» هذه المسرحية. وهى تقوم على ملاحظة إكلينيكية لحالة مرضية. فالمرضى على نحو مايجرى فى رواية الفثيان لـ «سارتر»، لا يطبق سرطان الأشياء التى سيدت له بكثرتها الطاغية وتكاثرها حالة نفسانية مؤداها أنه أصبح يشعر أنه موكل بابتلاع هذا الحجم الهائل من الفضلات. ويبرع «آداموف» فى نقل هذا الشعور المرضى إلى المستوى السياسى. فيجعل مكان الفضلات زنجاً. ويتخيل شخصاً لايطبق تحمل الزوج لدرجة تصيبه بمرض عصابى فيسمى إلى القضاء عليهم وإبادتهم. وينجح فعلاً فى قتل أحدهم، ولكن القضاء المتواطئ يبرئ ساحته فى محاكمة تذكرنا كثيراً بخاتمة مسرحية «برشت» (الاستثناء والقاعدة).

وإذا كانت محاولة عقد مصالحة على هذا النحو تفتقر إلى الإقناع، فإنها بالنسبة للكاتب دليل على سعيه الحثيث بل والمستميت فى سبيل ذلك. وعلى أية حال، وعلى الرغم مما يؤخذ على إنتاج «آداموف» من تبدل وتحول ونكوص، فإنه فى جملته يعبر عن عقلية غير عادية وفكر مثير استوعب شتى التأثيرات وسخرها جميعاً فى خدمة أغراضه حتى لو كلفه ذلك أن يعيد النظر فى كل ماكتب ويبدأ من الصفر فى طريق جديد. وإن دل ذلك على شئ، فإنه يدل على أمانة أدبية نادرة ضعى صاحبها بالنجاح فى سبيل إيمانه وأمانته مع نفسه ونحو الآخرين.

آخر ما كتب «آداموف»، مسرحية بعنوان (ربيع ٧١) وهى مجموعة من اللوحات حول باريس، يلجأ فيها الكاتب إلى تصوير رمزى لأهم معالم المدينة

على طريقة المصور Daumier فى لوحاته الفكهة الساخرة . وفيها يصور «آداموف» عمال باريس: «كما كانوا، مريحين، طائشين ، شغالين، شجعاناً..» محولاً كسب عطف المشاهد لجانبهم ضد الطبقة الأرستقراطية الفارغة . وقد كلفته هذه المسرحية ثلاث سنوات من التحضير ومن جمع الوثائق التاريخية . فأبرز الفضل المأساوى الذى منيت به الحكومة الثورية فى لوحات دقيقة وحافلة بالشخص .

ومن الجدير بالذكر أن «آداموف» لم يتمكن فى هذا العمل التاريخى الواقعى من التخلص من عنصر الرمز والتفريغ فى عرضه للفواصل التى أطلق عليها اسم «القراوزات» والتى تعرض مجموعة من الشخص والمعال التاريخية مثل بسمارك وبنك فرنسا والمجلس الوطنى الذى تمثله عجوز شماء ترتق الجوارب .

أرتور أنطوف.



مشهد من مسرحية «الغزو»
عام ١٩٥٠.

المخرج روجيه بلان في مشهد من مسرحية
«المنارة الكبرى والمنارة الصغرى».



مشهد من مسرحية «بنج بنج» عام ١٩٥٥.



مشهد من مسرحية «بالو بالو» لأرتور كناموف.

·Eug'ene Ionesco (1912-1985)

أوجين يونسكو

بين دمار الكلمة وطفان الأشياء

أوجين يونسكو

سنوات التكوين:

يذكر (يونسكو) وهو طفل صغير أنه قرأ حكايات الجنيات، ثم قرأ مسيرة حياة كل من القائدين (تورين *code* و *laurenne* وكوننيه).

بعد ذلك قرأ (يونسكو) بعض روايات (بازاك) و (فيكتور هوجو)، كما قرأ لبعض الشعراء المايفيين أمثال (فرانسيس جام *Francisjammes*). وقد أصيب من جراء ذلك بنوع من الحساسية التي لم يتخلص منها إلا بعد فترة طويلة.

ولعل أهم ما قرأ (يونسكو) في صباه بعض أعمال الروائي فلويير، وهو يذكر بالذات قصة قلب بسيط، التي تركت في نفسه أثراً عميقاً كما أنها جعلته «يدرك معنى الأذنب والجمال الأدبي والأسلوب الأدبي» على حد قوله.

بعد «قلب بسيط»، قرأ (يونسكو) لفلويير أيضاً رواية «التربية العاطفية»، التي يرى أنها أروع ما كتب (فلويير). بل ويرى أن المثلة الأعلى لفن الرواية: «لقد أعجبني ما تضمنته الرواية من نقد لاذع للمعتقدات الموروثة والأفكار الرجعية، كذلك أعجبت بالأسلوب الرائع وبطريقة الكاتب في تحليل الزمن الذي يمضي ويترك هينا أثره».

ويعبر (يونسكو) عن سر إعجابه بأعمال (فلويير) وغيره من الكتاب الذين قرأ لهم في تلك الفترة: «كان السر يكمن في ذلك النور الذي يشع من الكلمات»

النور الذى غمرنى حينما قرأت قصة «قلب بسيط» وظللت أبحث عنه فى كل ماأقرأ . وقد عثرت على هذا النور عند (شارل بوس charlesbos) ، و (فاليرى لاريو valery larbaud) وبخاصة عند (آلان فورينيه alainfourmier) الذى اعتبره أستاذ هذا النوع من الكتابة المشعة. إن آلان فورينيه هو «أستاذ شبابى الحال».

لقد بلغ إعجاب (يونسكو) برواية فورينيه «مولن الكبير» حدًا جعله يربط بين الأماكن التى دارت فيها أحداث الرواية وبين الريف الذى عاش فيه (يونسكو) فترة طفولته السعيدة.

ذلك النور المشع الذى فتن (يونسكو) فى هذه القراءات المبكرة، جعله ينشده فى جميع قراءاته. وجعله يبحث عنه فى آداب العصور المختلفة حتى عثر على مصدره الكبير عند الكتاب البيزنطيين فى القرن الثانى عشر حتى الرابع عشر.

من الكتاب الذين تركوا بصماتهم واضحة فى الكاتب الناشئ (يونسكو) الكاتب الألمانى (فرانز كافكا) الذى قرأ له سائر أعماله ولكنه توقف بشكل خاص عند رواية «المسخ» أو التحول، ذلك المسخ الذى يمكن أن يصيب أى إنسان فيفقد آدميته ويصبح وحشًا كاسرًا أو حشرة، هذا ما سنجده صداه فى مسرحية «الغراتيت» التى كتبها يونسكو بعد ذلك بعشرات السنين، يعبر فيها عن الوحش الضارى الذى يكمن بداخلنا ويمكن أن يخرج فى أى وقت ويطلق على كل ما عداه من صفات. يقول (يونسكو) بهذا الخصوص: «إن الشعوب والجماهير تفقد آدميتها بصفة دورية أو على مراحل. فالعروب الطاحنة وأعمال التنكيل الجماعية ماهى إلا جانب من الوحشية عند البشر».

فى تلك الفترة قرأ (يونسكو) أيضًا للكاتب الأرجنتينى (جورجس بورجس) روايته «مكتبة بابل» التى تصور خلق الإنسان أمام الثقافة والمعلوم.

فى إطار (كافكا وبورجس) يضع (يونسكو) بعض المصورين ويخص منه (شيريكو) وذلك لما ينعكس فى أعمالهم من الشعور بالمتاهة التى تمثل اللانهاية. وقد تمثل الجعيم أو الزمن.

من الكتاب الذين لا ينسأهم (يونسكو) ويعترف بفضلهم في تكوينه (جيرار دى نيرفال، ومارسيل بروس، والقديس الشهيد دينى لاريوباجيت) حينما يعبر عن تجربته الشخصية التى تتجاوز حدود الفكر البشرى العادى. وهناك أيضاً القديس (جريجوار، والكاتب الروسى دستويفسكى).

وفى مجال النقد فقد تأثر يونسكو بـ (جان بولان) وآرائه فى مصداقية النقاد الذين يمارض بعضهم بعضاً ويتحولون عن آرائهم بين يوم وليلة. وأن النقد مسألة إيعاء لا يعتمد على قواعد جامدة، وأن الحق هو الذى يستطيع أن يكشف عن جوهر العمل الأدبى من خلال العمل الأدبى نفسه، وأن الموهبة الأدبية صفة نادرة الوجود تطبع الإنسان منذ صغره.

يونسكو والمسرح؛

من المستغرب ألا نجد بين قراءات يونسكو كاتباً مسرحياً سوى شكسبير. وإذا سئل يونسكو عن سبب ذلك أجاب:

«لأننى لم أكن فى حاجة للمسرح، لم أكن فى حاجة للمثور على المسرح عند غيرى، لأننى أعتقد أن المسرح كائن فى داخلى».

ولا يعنى ذلك أن (يونسكو) لم يهتم بمن كتبوا للمسرح قبله، فقد كان طالباً فى المدرسة، ولابد أنه قرأ من بين المقررات الدراسية بعض أعمال (موليير، وكورنى، وراسين). ولكنه لم يحاول بعد ذلك أن يقرأ أعمالهم كاملة لأن المسرح كان ينفره وكان يفضل قراءة الروايات كما أسلفنا.

أما شكسبير فيعتبره يونسكو الرائد الأول لمسرح العبث. أليس هو القائل «إن العالم قصة أبطالها مجانين ويرونها أبله». وأليس هو القائل «إن كل ما فى الوجود صخب وضجيج».

وقد أثمر اهتمام (يونسكو) بشكسبير أنه كتب «ماكبت» أخرى برؤية عبثية مع الاحتفاظ، بقرات كاملة من المسرحية الإنجليزية، كما ظهر أثر شكسبير قبل ذلك فى المسرحية التى كتبها (يونسكو) بعنوان (الملك يموت)

أما عن اختيار (يونسكو) للمسرح أداة للتعبير من دون الأنواع الأدبية الأخرى، فهو يؤكد أن هذا الاختيار لم يأت مصادفةً بدليل أنه كان يكتب الشعر والقصة، ولكنه فضل الشكل المسرحي.

لقد وجد يونسكو أن المسرح هو وسيلة التعبير التي يستطيع المرء عن طريقها أن يقول كل ما يريد منسوجاً إلى غيره. فالمسرح قناع يضعه المؤلف على وجهه حتى ولو كان يتحدث عن تجاربه الذاتية. ولكن ليس معنى ذلك أن أعمال (يونسكو) المسرحية تعد سلسلة من الاعترافات الشخصية، كما زعم بعض النقاد. ويقول (يونسكو) في ذلك:

«إن شغفوس مسرحياتي لا تمثلني أنا دائماً. بل هي أشخاص آخرون، قد تكون من صنع خيالي، وقد تكون صوراً كاريكاتورية لشخصي، وبمعنى آخر ما أخشى أن أكونه وما يمكن أن أكونه في يوم من الأيام ولم أكنه لحسن الحظ. أو لعل هذه الشخصوس ليست سوى جانب مكبر من نفسى أرثى له، وأضحك منه، وأبفضه، وأحبه. وقد تكون في بعض الأحيان شخصيات أحب أن أكونها، وهذه نادرة. كذلك فهي في بعض الأحيان تجسيد للقلق، أو أطياف أحلام».

إنّ لقد اختار (يونسكو) الشكل المسرحي لأنه السبيل الذي يستطيع من ورائه أن يقول ما يريد دون حرج وهو يوضح ذلك فيقول: في المسرحية تستطيع الشخصوس أن يقول أى شيء، وتصرح بكل ما يرد على خاطرهما من أفكار تجافى العقل والصواب، لأن الذي يتحدث هي الشخصوس وليس المؤلف. صحيح أن المؤلف هو صانع كل شيء، ولكن اختفائه وراء الشخصية يعطيه من الحرية ما يستطيع به أن يعرك الشخصوس أكثر مما يجرى في الرواية».

يتضح ذلك من المقارنة بين القصص التي كتبها (يونسكو) والمسرحيات التي حول إليها هذه القصص. لقد كتب (يونسكو) مجموعة من القصص بعنوان «صورة الكولونيل» يعرض فيها تجربة شخصية أو حلمًا أو كابوسًا رآه أثناء نومه.

: وحينما حول هذه القصص إلى مسرحيات لم يعد القارئ أو المشاهد يشعر بالمؤلف، بل يشعر بأن ما يمرض أمامه تجارب عاشتها أشخاص وليس (يونسكو).

آليات الإبداع

إن الحديث عن ازدواجية العمل الفني يقود إلى الحديث عن آليات الإبداع ومراحله عند (يونسكو).

تتخذ الكتابة عند (يونسكو) أساليب شتى. منها ما أشرنا إليه في ازدواجية الإبداع. فقد يكتب (يونسكو) قصته ثم يجد أنها تصلح لأن تكون عملاً مسرحياً. وفي بعض الأحيان يبدو له أن القصة من النوع الذي لا يسهل مسرحته، ولكن (يونسكو) يدخل التجربة كنوع من التحدي ليثبت لنفسه أنه قادر على النجاح في التجربة. ولعل أوضح مثال على ذلك هو تحويل «السائر في الهواء» من قصة إلى مسرحية. لقد ظلت الصعوبات الفنية حتى بعد الانتهاء من الصياغة المسرحية، في المشكلات التي تتعلق بالإخراج.

إذن قد يكون أسلوب الكتابة هو تحويل القصة إلى مسرحية. وهناك أسلوب آخر شائع في إبداعات (يونسكو). إن نقطة الانطلاق عند (يونسكو) قد تكون حلماً رآه في نومه أو عبارة سمعها، أو فكرة طرأت له أو صورة عرضت له. فقيما يتعلق بمسرحية «أميدية» فقد كانت البداية حلماً أو بمعنى أصح كابوساً. فقد رأى (يونسكو) في منامه جثة مسجاة في معر طويل بالمنزل الذي كان يسكن فيه. أما مسرحية «جارك» فقد كانت بدايتها عدة أحلام. فمرة رأى (يونسكو) في المنام فعلاً يبدو وقد اشتعلت فيه النار، ومرة أخرى رأى خنزيراً صغيراً، ومرة ثالثة رأى مجموعة من الحيوانات الصغيرة في قاع حوض ملئ بالماء.

وكذلك مسرحية «العطش والجوع» كانت بدايتها مجموعة من الكوابيس. كذلك قد تكون نقطة الانطلاق حالة ذهنية، اندهاش معين بغربة العالم. وهذا ما كان وراء كتابة مسرحية «المفنية الصلحاء» لقد شعر (يونسكو). بغربة

المخلوقات البشرية وبأن الناس يتحدثون لغة يأتى مجهولة بالنسبة له، وبأن الأنفاظ فقدت دلالاتها، وأن الحركات والإيماءات فقدت معانيها. لقد كان الهدف من وراء أسلوب المبادرات الجاهزة (الأكليشييات) التى أصبحت تطفى على مناقشات الناس.

وأخيراً، فإن المسرحية عند يونسكو قد تقوم على عدة منطلقات فى وقت واحد، فقد تأخذ من حلم أو كابوس وقد تأخذ من حالة ذهنية أو شعور معين. وقد تجمع بين أسلوبين أو أكثر من هذه الأساليب. يصور (يونسكو) لحظات الإبداع أو «الوضع» الفنى فيقول: «تحل بى لحظات أجدنى فيها أفكر بطريقة مفككة فى غير ترابط ولا تلاحم، وأشعر خلالها بدوافع مختلفة يمكن أن تتعايش جنباً إلى جنب أو تتعارض فيما بينها. وتتتابع فيها الصور أمامى بطريقة أكثر حرية. فى مثل هذه اللحظات شبه الفوضوية التى تختلط فيها الأشياء فى ذهنى، أكون مستعداً لكتابة مسرحية، فمن هذا الفوضى والتفكك والفوضى يبرز عالم واضح مترابط منظم».

ندرك من ذلك أن نقطة البدء أو التفجير نحو الإبداع عند (يونسكو) هى الحالة التى يكون فيها تحت تأثير خلل ذهنى ناتج عن محاولة حل معضلة معينة، هذا الخلل يصبح سؤالاً. والكتابة تساعد فى حل هذه المعضلة أو هذا السؤال أو على الأقل فى التعبير عنه، وصياغته: «إن هذه الحالة تكون أشبه بزلزال عنيف يستولى على كيانى، ويبدو لى فيها كل شيء كأنه يوشك أن ينهار أشبه بليل حالكة السواد، أو بالأصح خليط من الظلمة والنور، عالم فوضوى. من ذلك يبرز الإبداع أشبه بخلق الكون نفسه... إنه نوع من سفر التكوين على صعيد الإبداع الفنى».

وحالة الوضع هذه، أو حالة الإبداع، تستمر طوال الفترة التى تستغرقها كتابة المسرحية تقريباً. وهى فترة تتراوح بين شهر وثلاثة أشهر. ولكن الحالة لا تكون بدرجة واحدة، حيث يتخللها فترات يكون فيها أكثر هدوءاً وأكثر اتزاناً. ثم يعود من جديد إلى خوض بحر الإبداع، ذلك البحر العارم الأمواج.

ويعصر (يونسكو) أنه في الوقت الذي يكتب فيه المسرحية، وحتى بعد أن يفرغ من كتابتها مباشرة، لا يكون في حالة من الإدراك الواعي تمكنه من أن يفهم ما يكتب. هذا الإدراك يبدأ حينما يبدأ عرض المسرحية، ويبدأ النقد في تفسيرها. وغالبًا ما يكون تفسيراً خاطئاً. حينئذ يفيق يونسكو من حالته الإبداعية، ويبدأ في معارضته للنقاد، ويقدم ما يراه من تفسيرات لأنه أصبح في حالة انفصال عن حالة إبداع المسرحية وعالم كتابتها. وهو يشبه ذلك بمن رأى حلمًا لا يمكنه أن يرويّه أثناء نومه.

على النقيض من ذلك. حينما يكتب (يونسكو) بحثًا أو دراسة أو مقالًا فإن الوقت المناسب لذلك، هو الوقت الذي يكون فيه سيد نفسه، أكثر قدرة على التحكم فيما يعرض له من أفكار. وفي هذه الأوقات من الوعي أو الإدراك الواعي لا يكتب مسرحيًا.

ولكن هناك بعض الاستثناءات، فقد كتب (يونسكو) مسرحية «مرجلة ألما أو حرياء الراعي» وكذلك مسرحية «الخراتيت» وهو في كامل وعيه وتمام إدراكه.

ويشرح (يونسكو) ذلك قائلا: الحقيقة أن كل شيء يتم في حالة من الوعي. ولكن الوعي يختلف. فهناك وعي «ليلي» وهناك وعي «نهاري»، أو وعي غامض ووعي واضح.

بقيت قضية الانتهاء من المسرحية، أو وضع نهاية لها. إن (يونسكو) أثناء كتابة بعض المسرحيات لا يعرف كيف ستكون نهايتها. مثل مسرحية «المغنية الصلحاء» مثلا، فلم يكن يدري بالضبط كيف ستكون النهاية. بل إنه يعترف في مذكراته بأنه كانت هناك عدة نهايات ممكنة ولم يتم الاختيار النهائي إلا مع الممثلين وعلى المنصة كما أن النهاية التي عرضت بها المسرحية لم تكن النهاية التي طبعت بها المسرحية ونشرت. وبذكرنا (يونسكو) بموليير. فكلاهما لا يرى أهمية للنهاية، وأنها شيء روتيني، فالهم هو ما سبق.

وهي بعض الأحيان كان يونسكو يجد نفسه في شبه طريق مسدود لأنه لم يجد يدري كيف يتم المسرحية أو كيف ينتهي منها. حدث ذلك مع مسرحية

«أميديه» أو «كيف التخلص منه» حينما ظهرت الجثة فوق المنصة وظل أميديه وزوجته يتأملانها دون أن يعرفا كيف يتصرفان. لقد حدث الشيء نفسه مع الكاتب وقد انعكس ذلك على إيقاع المسرحية الذى يطو مع ابتداء النصف الثانى من الفصل الثانى.

يونسكو والمخرجون:

حينما بدأ (يونسكو) تقديم مسرحياته للمخرجين، كان من الطبيعى أن يجدهم غريباً، غير ما تعودوا عليه. فاستقبلوه بالتمعجب والإعجاب فى ذات الوقت. وكانت المشكلة: كيف يقدمون هذه الأعمال على خشبة المسرح؟ كيف يضعون على المسرح خمسين كرسيًا؟ لقد فعل ذلك كل من (سيلفان دوم silvain d.homme) و (موكلير mauclair) ولكن المخرجين الألمان لم يقبلوا التجربة فلم يكونوا يفهمون. هناك مشكلة أخرى قابلت (يونسكو) فى تنفيذ مسرحية «أميديه» وبالذات فيما يتعلق بقدى الجثة الطويلتين. فقد وجد (يونسكو) فى البداية صعوبة كبرى فى إقناع المخرج (سيرو serreau) بتنفيذ هذه المسرحية التى يوجد فيها جثة تكبر، وتكبر، حتى تملأ المسكن كله.

وكان (يونسكو) يريد أن يكون طول القدمين مترًا ونصف المتر لكن المخرج تردد، ووافق على قدمين من خمسة وسبعين سنتيمترا، ووجد أن هذا الطول أيضا أكثر من اللازم. ودخل مع (يونسكو) فى نقاش طويل، فأوضح له (يونسكو) أن خمسة وسبعين سنتيمترا يعتبر طولاً عادياً وأن الأمر سيصبح أشبه بالقراقوز فحتى يصبح ظهور القدمين شيئاً مهولاً لابد أن تتجاوز نسبة الطول حدود المعقول، وأخيراً اقتنع المخرج، بل أكثر من ذلك، فعندما قام بعد ذلك بتنفيذ مسرحيات، (يونسكو) وبخاصة على مسرح «الأديون» كان خياله ينهب إلى أبعد مما وصل إليه خيال (يونسكو).

ولكن هذه الصعوبات التى تصاحب تنفيذ بعض المسرحيات فى فرنسا أقل بكثير من مثيلاتها فى الخارج، فوجود (يونسكو) فى فرنسا يسهل كثيرا من الصعوبات. أما عند تنفيذ المسرحية فى الخارج فالأمر يختلف. ومن أمثلة ذلك

تنفيذ مسرحية «الدرس» في إنجلترا عام ١٩٥٥. وفي ألمانيا أيضاً حدث ما يشبه ذلك كما قلنا بخصوص تنفيذ مسرحية «الكراسى». فلم يوافق المخرجون بأى حال على وضع خمسين كرسيًا على خشبة المسرح. وأكبر عدد من الكراسى امكن الحصول عليه هو اثنا عشر كرسيًا.

ومع أن المسرحية لاقت نجاحاً كبيراً هناك، إلا أن تمسك الألمان بالواقعية ومراعاتهم لها قد نال من هذا النجاح.



هذا عن متاعب (يونسكو) مع المخرجين، سواء فى فرنسا أم خارجها. ولكن (يونسكو) صادف أشاء تنفيذ مسرحياته مخرجين من نوع آخر، فهموا النص وارتفعوا إلى مستواه، وهياوا له من إمكانيات التنفيذ ما حقق له من النجاح مافاق توقع (يونسكو) نفسه. وأول هؤلاء المخرجين هو (موكلير Maucclair) ففى مسرحية «ضحايا الواجب» شخص يقوم بتسلق جبل غير مرئى. ولم يكن (يونسكو) نفسه يعرف كيف يمكن تنفيذ ذلك على المسرح، إلا أن المخرج (موكلير) استطاع تنفيذ ذلك بطريقة خارقة، وذلك بوسائل بسيطة للغاية. لم يستخدم فيها غير منضدة وكرسى. كانت المنضدة فى وسط المسرح. وكان البطل يقوم برحلة وهمية. وكان عليه أن يجتاز غابة خلال هذه الرحلة، فجعله المخرج يسير تحت المنضدة تعبيراً عن سيره فى الغابة، ثم يخرج من تحت المنضدة، ويمثل بجانبها فيكون ذلك تعبيراً عن وجوده عند سفح الجبل، ثم يصعد فوقه جالساً بعض الوقت، ثم يقف فوقه. واستطاع بذلك أن يوهم المشاهد بأنه تملق جبلاً شاهقاً.



ومن ذلك أيضاً ما فعله المخرج (روبير بوستيك Robert Postec) فى مسرحية «الملك يموت» إذ أضفى على النص من فته وخبرته ما أذهل (يونسكو) نفسه، وبالذات فى النصف الثانى من المسرحية الذى يختلف عن النصف الأول، فهو أبطل منه مما يجعل الملل يتسرب إلى المشاهدين. و (يونسكو) نفسه يعترف

بوجود شرح أو كسر يفصل المسرحية إلى جزئين، وذلك عندما يبدو أن الملك مستعد للموت ويقول: «ليتى أقرر ألا أموت» فاستطاع (بوستيك) بوسائله الفنية أن يدفع المسرحية ويدفع الملل عن الجمهور. فقد جعل هذه النقطة بداية احتضار آخر من نوع آخر. فأطفا جميع الأضواء حول العرش، وجعل الملك يقول قولته تلك في قوة وعنف ليس كما يقولها شخص عاجز مقبل على الموت، وإنما كشخص يستطيع فعلاً أن يقرر ألا يموت. ثم أضاء المسرح من جديد، وجعل الأشخاص المحيطين بالملك يسرعون إلى أركان المسرح الأربعة فيتخذون أماكنهم التي كانوا يتخذونها في بداية المسرحية. وبذلك أوحى المخرج إلى المشاهدين بأن شيئاً جديداً قد بدأ. بأن احتضاراً جديداً قد بدأ. أو بمعنى آخر، جعلهم يشعرون بأنهم أمام مفامرة جديدة. أو مسرحية جديدة.

وبذلك لم يعد المشاهد يشعر ببطء الحركة أو بتغير السرعة والنسق، لأن المخرج أظهر الشرح وأكد عليه بدلاً من أن يحاول طمسه وتغطيته.

* * *

مفهوم المسرح

الملاحظ أن مادة الضحك عند (يونسكو) تتخذ مستويات عدة. فهناك كوميديا المواقف، والكوميديا الآلية، والكوميديا اللفظية. ولكن هناك نوعاً آخر من الكوميديا أهم من الأنواع التي ذكرت، ويعبر أكثر من غيره عن عبث الحياة وموقف (يونسكو) من العالم. ويسمى هذا النوع من الكوميديا، الكوميديا السوداء، وهو أن يضحك الإنسان ساخراً من شقائه ومن شقاء الآخرين. وفي هذا يختلف التهكم عن الضحك في مسرح البولفار.

فبينما يضحك المشاهدون في مسرح البولفار من تورط الشخصيات في بعض المواقف، فإن التهكم بالنسبة ليونسكو ومسرحه يعبر عن إحساس الكاتب بأن كل شيء يجاهى العقل والصواب ويثير الاستغراب، وثأناً جميعاً، منذ ولادتنا في موقف غامض ولاسبيل إلى إجلاء غموضه. كذلك فإن التهكم وسيلتيحاول

بها الكاتب ألا ينخدع ويكون غراً ويطويه عبث الحياة، فهو تنديد بالعبث وتفوق عليه. ومثل هذا النوع من الكوميديا يحتاج إلى بصيرة نافذة ووعي فائق، وكاتب هذا اللون يدرك كل شيء حتى يطلان عواطفه الشخصية وتفاهتها. وهو لا يزيل هذه العواطف، فهذا مستحيل، وإنما يعيش هذه العواطف وهو مدرك تماماً أنها عبث في عبث، بل باطل حتى ولو لم يستطع أن يحاربها^(١) فانت تكره شخصاً وانت تدرك إلا معنى لهذه الكراهية ومع ذلك فانت تكرهه. وأنت تحب، ومع ذلك تدرك أن شعورك هذا يثير السخرية. هذا هو موقف الكاتب التهكمي، إنه يسمح بالعواطف جميعاً، مع إدراكه بأنها غير ذات معنى. وتعليقه لذلك أن الحب مثلاً هو سقوط في شرك، شرك بيولوجي أو فسيولوجي أو سيكولوجي، أو الثلاثة معاً، فهو يرى أن الانسياق وراء أية عاطفة نوع من الخداع والافتراء. وهو لا يحارب هذه العواطف، وإنما يشعر بها مع إدراكه لما تتطوى عليه من خداع وتضليل.

وعلى خشبة المسرح يتم ذلك بأن يكون الممثل معشلاً ومشاهداً في ذات الوقت. فهو يتفرج على نفسه. وبالتالي فإن المشاهد يتعرف على نفسه في شخصية الممثل. ويرى (يونسكو) أن هذا هو المسرح المثالي. وإذا لم يتحقق تبادل الأدوار بين الممثل والمشاهد وتقمص كل منهما للآخر، فهذا معناه أن أحدهما، الممثل أو المشاهد، يفتقر إلى الذكاء.

وإذا كان (يونسكو) لا يستهدف بمسرحه الإضحاك والترويح شأن البولفار، فهو أيضاً يعارض أن يكون المسرح منصة لإلقاء الدروس. فلنحاول إذن أن نستخلص مفهوم المسرح كما يراه (يونسكو).

إن (يونسكو) لا يمتدح أن المسرح تعبير عن صراع معين. فأية مباراة رياضية عبارة عن صراع معين، فهل هذا من المسرح في شيء؟ ومصارعة الثيران صراع، فهل هي مسرح؟ إن كل شيء يمكن عرضه على المسرح، فمن الممكن أن

(١) وهو مفهوم (كامو) للعبث.

يظهر على خشبة المسرح شخص يسير ويلتفت يمنة ويسرة، ويتوقف، ثم يسير. ومن الممكن أن تظهر على المسرح حيوانات، ونفرض ديكورات وأضواء تتغير وتتشكل. وكذلك من الممكن أن تعرض على المسرح منصة خالية. وكل ذلك، رغم كل شيء يعتبر مسرحاً.

فالمسرح هو ما يمرض على خشبة المسرح. وهذا أبسط تعريف للمسرح، وهو أيضاً أبعد التعريفات عن الصدق إن المسرح في مفهوم (يونسكو) هو عرض شيء نادر، شيء غريب، شيء ممسوخ. المسرح في رأيه شيء رهيب، يتكشف شيئاً فشيئاً كلما تقدم العرض، والمرض هنا، ليس حدثاً يتطور كما هي الحال في المسرح الاعتيادي، وإنما هو سلسلة من الأحداث أو المواقف أو الحالات. فالمسرح عبارة عن تتابع حالات ومواقف معينة تزداد حدتها شيئاً فشيئاً.

أما عن الممسوخ فالمقصود به هنا قد يكون الحياة نفسها، وقد يكون الكاتب نفسه، وقد يكون الممثل، وقد يكون الحادث الذي يتكشف فجأة، كان تكون وسط جماعة لطيفة، وفي حضرة قوم على جانب كبير من الأدب والظرف وعلى حين فجأة يفسد شيء ما فيعكر صفو المجتمع والناس، وإذا بالجانب الممسوخ، والجانب الحيواني في البشر يظهر ويكشف عن طبيعة الناس فالمسرح في نظر (يونسكو) هو رفع النقاب عن هذا الشيء المختفي، فهو المفاجأة غير المنتظرة، وهو الطارئ الذي لانتوقعه. فالمسرح ليس توضيحاً لفروض أو معطيات سابقة، بل هو استكشاف وسبر وتقيب، وعن طريق هذا التقيب يتمكن الإنسان من الكشف عن حقيقة معينة.

وإذا كان مسرح (يونسكو) يصور مطاردته وملاحقته للجانب الممسوخ أو الجانب الوحشي عنده شخصياً، فهو أيضاً تصوير لهذه الملاحقة عند الآخرين، وفي ذلك يكمن إقبال الجمهور على مسرحيات (يونسكو)، لأنه يرى نفسه في المرأة، وبذلك يتحقق التفاهم المتبادل بين الكاتب والجمهور. وفي هذا تفنيد للرأي الذي يقول بأن المسرح يجب أن يكون شعبياً أو اجتماعياً وأن الكاتب لا يجب أن يفصل عن مجتمعه وعن شعبه، فمثل هذه الدعوة غير ذات معنى، لأن

كل كاتب يفعل ذلك، أى يعبر عن مجتمعه وأبناء جنسه بطريقة تلقائية ودون أن يقصد إلى ذلك . ووجه اللبس هنا هو أن النقاد يخلطون دائما بين المجتمع وبين السلطة. أن الكاتب الحق هو الذى يصل بتصويره لحالته الفردية الخاصة إلى حقائق أعم وأشمل من تلك الحقائق التى تعرضها الأيديولوجيات والطوائف بشتى أنواعها، حتى بالنسبة للمسرح التعليمى حتى إذا كان يستهدف الدعاية لنظرية معينة أو مذهب بعينه، فإنه يتجاوز حدود الدعاية. ويتجاوز غرضه المبدئى.

إن خلق المسرحية فى نظر (يونسكو) أشبه بمسيرة فى غابة، أو عملية استكشاف أو تنقيب، عن حقائق مجهولة، هذه الحقائق قد تكون مجهولة بالنسبة للمؤلف نفسه فى الوقت الذى يبدأ فيه الكتابة، أو المسيرة.

إن مشكلة تعريف المسرح الحق ودور الكاتب المسرحى الحق، هذه المشكلة تشغل (يونسكو) وتشغل مكانة فى أعماله المسرحية، وهو شأن كتاب الطليعة كما قدمت. فمسرحية «مرتجلة ألماليم» *Limpromptu De Aimalim* ماهى إلا معالجة لهذه المشكلة، فموضوعها هو المسرح، وأبطالها هم (يونسكو) نفسه والنقاد. ومضمونها حوار بين الكاتب والنقاد عن معنى المسرح ودور المؤلف المسرحى. وفى مسرحية «ضحايا الواجب» *Les victne, Dus Devoir* إشارة إلى هذه المشكلة حينما يسأل (نيكولا) رجل الشركة عن رأيه فى المسرح. ومن بين شخصيات «أميديه Amedee» مؤلف مسرحى . وفى مسرحية «خراتيت» *Rhinoceros* أيضاً يناقش جان (صديقه) (بيرانجيه) وفى معرض المناقشة يسأله عن رأيه فى المسرح، مسرح الطليعة ومسرح (يونسكو) بالذات. ويحثه على مشاهدته. هذا على سبيل المثال لا الحصر. وإن دل ذلك على شئء فإنما يدل على أن (يونسكو) يهتم بهذه المشكلة، ويحاول إيجاد تعريف جديد للمسرح ودور المؤلف المسرحى.

إن (يونسكو) فى محاولته للتعمير عن الحقائق الإنسانية يفكر أيضاً فى الوسائل الكفيلة بنقل هذه الحقائق إلى الجمهور. وبذلك يصبح عمله مزدوجا. ومن ثم كان المسرح موضوعا للمسرح. ومن ثم كانت الشخصيات التى تزدوج

فتعيش مشكلتها وتفكر فيها في ذات الوقت. وبذلك تصبح المسرحية في حد ذاتها مرآة لنفسها. ومرآة للكاتب.

ولا يقتصر الموضوع على الكتابة للمسرح وحسب بل يتجاوزها إلى الكتابة عامة. فأميديه في المسرحية التي تحمل هذا الاسم يتساءل عن قيمة الأدب، وهل يمكن أن يجد الكاتب خلاصه في الكتابة وهو بذلك يعبر عن المعاناة التي يشعر بها كثير من الكتاب.

و (يونسكو) نفسه منذ أن بدأ يكتب وهو دائم التساؤل عن قيمة الكتابة هل يكتب أم لا؟ ولعل إنتاجه الغزير خير إجابة على هذا التساؤل.

وإذا كان (يونسكو) يعالج المسرح في المسرح، وينقل المسرح إلى خشبة المسرح، فلعلة بذلك يريد أن يعبر عما يشعر به من أن العرض المسرحي أكثر سحرًا وأكثر واقعية من الواقع نفسه.

وهو محق في ذلك شريطة أن يساعدنا المسرح في إدراك الواقع. وإذا كان المسرح أو أي طريقة أخرى في التعبير يساعدنا على إدراك الواقع فذلك لأن واقع الخيال أو الواقع الخيالي أكثر تأثيرًا وفاعلية من الواقع الفعلي.

فنحن نميش حياتنا اليومية دون أن ننتبه إليها، في حين أن وسائل الاستكشاف، كالأدب والمسرح خاصة تنبهنا إليها وتضعنا أمامها وجهًا لوجه.

فالمسرح، والفن بصفة عامة يجعلنا لانفرق في هذا الواقع اليومي بل يجعلنا ننظر إليه ونراه.

يونسكو والنقد:

حين ظهرت مسرحية (يونسكو) «المغنية الصلحاء» عام ١٩٥٠ كانت مفاجأة كبرى للنقاد والمشاهدين على حد سواء. تحمس لها البعض وخلصوا عليها من مشاعر الإعجاب والتقدير ما جعلهم يفاخرون بأنهم من الجيل الذي كتب له أن يشهد مولدها فقال فيها أحدهم وهو الناقد (جاك لوي مارشون Jacques

(Lemarchand) فى عدد أكتوبر ١٩٥٢ من جريدة الفيجارو الأدبية. حينما يتقدم بنا الممر ونطعن فى السن سوف نشعر بالفخر والاعتزاز لأننا شهدنا عروض «المغنية الصلعاء والدريس».

وعلى النقيض من هؤلاء كان الساخلمون الذين انهالوا على المسرحية وعلى كاتبها باللوم والتجريح، وأنزلوه إلى الدرك الأسفل من الإسفاف والابتذال والسخف حتى أن أحدهم، وهو الناقد ج. ب. جينار J. B. Jeener أثى على الذين استطاعوا حفظ أدوارهم فى هذه المسرحية، وبنلوا فى ذلك من الجهد مايفوق طاقة البشر: «كان الله فى عون أولئك الذين استطاعوا بمجهود يفوق طاقة البشر ودون أن يرتكبوا خطأ، أن يحفظوا، ويؤدوا ويتقمصوا هذا النص الضد».

وأيًا كان الأمر، فإن «المغنية الصلعاء» أصبحت اليوم مسرحية كلاسيكية من المسرح الجديد. وغدا كاتبها من أشهركتاب المسرح المعاصر، عرضت مسرحياته على مختلف مسارح العالم ودرست أعماله فى مختلف الجامعات، تناولها النقاد بالدراسة والتحليل فى سائر بلدان العالم.

عن حياته فى رومانيا التى قضى فيها صدر شبابه يقول (يونسكو) متحدثاً عن الأساتذة الذين درس عليهم فى وطنه الأول: لقد تأثرت بهم عن طريق المعارضة فلم أكن أفكر مثلهم.. ولم أكن بأى حال أسلم بأرائهم لقد كتبت بصورة دائمة أميل إلى معارضتهم».

وفى بعض الأحيان كانت معارضة (يونسكو) لأساتذته تبلغ حدًا أعمق من كونها تمرد مراهق. واتضح ذلك عند احتكاكه ببعض الأساتذة فى بوخارست، وكانوا فى ذلك الوقت من النازيين المتعصبين، وكان هؤلاء الأساتذة يضمنون القواعد والمقاييس الثابتة ويحاولون عن طريقها الحكم على الأعمال الأدبية والفنية ومدى مطابقتها لهذه القواعد أما (يونسكو) فكان على النقيض منهم، يرى أن العمل الفنى المبتكر يأتى معه بقواعده، ويخلق معه مقاييسه النقدية الخاصة به، وهى وحدها التى تحدد قيمة العمل ويرى أن العمل الفنى إنما هو طفل يولد من أبوين مختلفًا عن أبويه ، فريدًا من نوعه.

وإذا كان (يونسكو) قد عارض أساتذته في هذا المجال فقد أخذ عنهم شيئاً. آخر، ألا وهو الحاجة إلى إيجاد مقاييس نهائية واضحة للنبذ القبي على الرغم من إيمانه بأن هذا شيء مستحيل بالنسبة للأدب.

إن ذكريات (يونسكو) عن بوخارست كانت تتلخص في هذا الصراع العنيف بينه وبين وسط لا يشعر فيه بالراحة النفسية. ولم يكن الصراع صراعاً فكرياً عقائدياً، وإنما كان صراعاً شعورياً. فالواقع أن النازية والفاشية وغيرهما من المذاهب الهدامة، كانت في بادئ الأمر مشاعر قبل أن تصب في قوالب وتصبح أيديولوجيات معينة. المهم أن هذا الصراع بين (يونسكو) وبين المجتمع الذي كان يعيش فيه قد تفاقم بعد أن كان قد اتخذ له بعض الأصدقاء، فإذا كثير منهم. وكان ذلك بين ١٩٣٢ ، ١٩٣٥ . يتحولون إلى الفاشية. وهكذا ازداد شعور (يونسكو) في بوخارست بالوحدة والانفصام عن المجتمع الذي يعيش فيه، وكان هو مع نفر من الناس يرفضون هذه الأيديولوجيات.

وكان من العسير عليه أن يقاوم، ليس على الصعيد السياسي وحسب، وإنما على الصعيد الأدبي والثقافي أيضاً. كانت المقاومة شيئاً عسيراً، حتى ولو كانت صامته «لأن الإنسان حينما يكون في سن العشرين ويرى أساتذته يرددون عليه نظريات معينة، ثم يطالع هذه النظريات في الجرائد اليومية، ويرأى حوله في كل مكان ويجد معارضة في كل ما حوله، فمن العسير عليه أن يقاوم، فمن العسير عليه ألا يستسلم ويخضع، ومما ساعد (يونسكو) على الصمود أن زوجته ساعدته كثيراً في هذا المجال. ويذكرنا هذا العناد وهذا التصميم على الرفض والمقاومة بشخصية (بيرانجيه) في مسرحية «الخراتيت».

أوجين يونسكو بين دمار الكلمة وطفان الأشياء

يقول يونسكو في الكلمة الرائعة التي خصنا بها، يلخص فيها فلسفته، ويقدم فيها نفسه للقارئ العربي قبل حوالي ربع قرن من الزمان، وبالتحديد في يوليو من عام ١٩٧١:

«إن هذه المسرحيات تمرض لنا الموت والخوف والحقد المدمر الذي يكته الإنسان لأخيه الإنسان والحقيقة أن الإنسان لا يستطيع أن يضر من الموت ولكنه يستطيع أن يتهيا له ويرضى به.»
«هناك مثل عربي يقول اعمل لأخرك كأنك تموت غداً، واعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً»

«أما فيما يختص بالكراهية أو الحقد فمن المسلم به أنه مرض، نوع من الضعف البشري الذي يصيب الإنسان، إن البطل في مسرحية «سفاح بلا كراء» يتساءل، تماماً كما يفعل الأبله بطل دوستوفسكي، ماذا ينبغي عمله للقضاء على هذا الدمار الأعمى، وهذه الرغبة في القتل المتأصلة فينا والتي لا تعتمد على عقل ولا منطق؟ كذلك يتساءل هذا البطل: ماذا ينبغي عمله حتى يمكن أن ندخل في حوار مع هذا النوع من الجاهلية، أي ماذا ينبغي عمله لكي تصبح هذه الجاهلية أقل جاهلية؟»

فى مسرح يونسكو يتخذ الدمار اشكالاً عدة وصوراً شتى، أولها دمار اللغة ولما كانت اللغة جزءاً من الإنسان بل هى الإنسان نفسه، فإن دمارها يعد تمهيداً لدماره، ولقد أعلن يونسكو عن هذا الدمار أو هذا الموت الذى يصيب اللغة منذ أول مسرحية كتبها، وذلك عام ١٩٥١ بعنوان «المقنية الصلعاء» حيث يتجلى موت التفاهم بين البشر وعجز اللغة عن أداء وظيفتها كأداة للتواصل بين الأفراد. فالمسرحية تعرض علينا مجموعة من الشخوص، ومع أنهم جميعاً زوجات وأزواج عاديون إلا أن التواصل مفقود بينهم فنحن أمام حوارات مهترئة بل هى فى الحقيقة مونولوجات ثنائية، إذا جاز هذا التعبير، تفقد اللغة فيها وظيفتها التى فطرت عليها وهى التفاهم بين بنى البشر، لتصبح نقيض ذلك تماماً أى وسيلة للخلاف والشجار والقطيعة. تتحول فيها الألفاظ إلى مايشبه حجارة يتراسقها المتحدثون، أو بمعنى أصح المتحاربون حتى يضمنهم القتال، فإذا كانت خاتمة المسرحية نراهم يصيحون وينعمون ويعمون وهم يدورون فى رقصة جنونية معلنين نهاية البشرية والدخول فى عصر البهيمية العجماء.

ثم تأتى مسرحية «الدرس» لتؤكد هذا الجانب التدميرى للغة. فالمسرحية إن كانت تعرض لنا حكاية مدرس يقتل طالبة، فإن هذه الجريمة ما كانت لتتم لو لم تفقد اللغة طبيعتها الأصلية. لقد بدأت المسرحية بداية طيبة سادها التفاهم التام بين المدرس والطالبة، ذلك التفاهم الذى كان يبشر بتعاون صادق مثمر بين الطرفين، ولكن ما إن زال هذا التفاهم حتى زالت معه الملائق البشرية الطيبة وتحول الحب إلى عدوانية مدمرة واعتداء جنسى هدام هو فى الحقيقة نقيض الحب الإيجابى البناء.

فى مسرحية «جاك» و«يقيتها» «المستقبل فى البيض» يأخذ هذا الدمار وجهة مماثلة، فالحب التقليدى وإن كان يجمع هنا بين الفتى والفتاة إلا أن اللعب بالألفاظ يجعل الحيوانية تطفى على الجنس البشرى، صحيح أن المسرحية تشجع الإنتاج أو الإنجاب ولكنه الإنتاج المادى الذى يغنى آدمية فى الإنسان ويقتل الروحانية فى المجتمع.

هذا ماتجلوه مسرحية «الكراسى» حيث الكراسى التى انتشرت فى كل مكان حلت محل الأدميين أو أن الأدميين وقد خلوا من الأدمية ومن الروحانية، استحالوا مادة صماء ليس فيها من الإنسانية إلا الهيكل، وإذا أضفنا عنصر الشيخوخة التى نخرت فى الزوجين المعجزين واستهلكت رصيدهما من الحب بحيث أصبحا يعيشان على حطام ذكريات مضت إلى غير رجعة نقول إذا أضفنا هذه الشيخوخة إلى المادية، أصبح واضحاً تماماً مدى ماوصلت إليه الإنسانية من دمار مادي ومعنوي.

ومن ناحية أخرى فإن تراكم الكراسى وطفانها على الإنسان وابتلاعها للمكان، يكشف عن مجتمع هو أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، وبخاصة فى اللحظات الأخيرة من المسرحية التى تكشف عن المجز التام الذى هو سمة الإمبراطور المعقود به تخليص العالم من مشكلاته، فهو أبكم لايقوى على نقل الرسالة التى تنتظرها البشرية المكروية فلاتجد أمامها إلا الانتحار فى شخص الزوجين المعجزين. وهكذا يفضى دمار اللغة إلى دمار العالم.

إن امتلاء المنصة بالأشياء والجمادات وتكاثرها السرطاني، ومقابلة ذلك كله بالفراغ أو الخواء الأدمى، إحدى الوسائل المفضلة عند يونسكو للتعبير عن هواجسه. يتكرر ذلك فى مسرحية «المستأجر الجديد» الذى تحاصره الجمادات بحيث لايجد له مكاناً أكبر من نمش أو أفسح من قبر.

ولعل أكثر الأشياء طفیاناً فى مسرح يونسكو هى الجثة التى تتضخم فى منزل أميديه وزوجته مادلين المشاكسة التى لا تتفك توبخ زوجها الكاتب الفاشل الذى لاتمن عليه قريحته بأكثر من بضع عبارات أو كلمات طول يومه وهى أى هذه الزوجة على التقيض تماماً من المعجوز سيميراميس الزوجة الفخورة بزوجها بغير حق فى مسرحية الكراسى إن تضخم الجثة الرهيب بمعدل المتواليات الهندسية وتكاثر نبات الفطر فى نفس البيت تعبیر مادی محسوس عن شقاء هذه الأسرة وتجسيد لشجار الزوجين ومشاحناتهما المتواصلة وقد يكون هذا القتل المقيم رمزاً لحب مكثوم أو حلم مطعون أو ندم وحسرة على ماكان يمكن أن

يكون، أو وخز الضمير الذى خلفه ذنب لا ينسى أو جرم لا يفتقر لتترك ذلك لعلماء النفس والأطباء النفسانيين، المهم الزوجان أو بمعنى أصح الزوج وحده، حلاً لهذه الورطة التى توشك أن تتحول إلى فضيحة عامة فقد حطمت الجثة وهى فى غمار تضخمها، باب الشقة وبدأت تزحف نحو الخارج حيث الجيران والشرطة إذن كيف التخلص منها؟ لقد تفتق ذهن أميديه عن حيلة خيالية ظف جسده بالجثة التى تحولت بفعل فاعل إلى مايشبه الوشاح خفة وطارت حاملة بداخلها أميديه أشبه بالمنطاد أو البالون الطائر.

وتتكرر معجزة الطيران هذه فى مسرحية «النائر فى الهواء» والطيران عند يونسكو تعبير عن قمة السعادة فهو كما نقول «يطير من الفرحة» فالأرض عنده طين ووجل يفوص فيها ويختفى، أما السماء فهى خفة ونور وسعادة.

هذا العالم اليونسكى الذى تتضخم فيه الجثث ويطير الإنسان وتتكاثر الكراسى والأنوف والأثاث، ويتحول المريس جاك إلى جواد يصهل ويعدو لاشك أنه ليس بعالم منطقى بل هو عالم سحرى قريب من عالم الأحلام والكوابيس بل هو كذلك فعلاً عالم يتخلص فيه إنسان القرن العشرين من قوانين الطبيعة وسننها ، ويعود إلى عالم الطفولة طفولة البشرية بأساطيرها وأعاجيبها لقد حقق يونسكو حلم السيرياليين بأن خلق لهم مسرحاً يوافق أهواءهم وطموحاتهم ومن ثم كانت صيحة الإعجاب التى أطلقتها رائدهم «أندريه بروتون» بعد أن شاهد «المفنية الصلعاء» فقال: «هذا هو المسرح الذى كنا نريده»

فى مسرحية «مرتجلة ألما أو حرياء الراعى» يقول يونسكو «المسرح بالنسبة لى هو عرض لما يعمل بداخلى فوق المنصة إن مادتى الأولية أستقيها من أحلامي ومن هواجسى ومن رغباتى الدفينة ومتناقضاتى الباطنية» فى هذه المسرحية يدافع الكاتب عن الاستثناء ضد القاعدة ويهاجم دكاترة الأيديولوجيا والسوسيولوجيا والبرختولوجيا ، أمام حقه وحق أى فرد فى أن يعرض على المنصة أحلامه ورغباته وهواجسه.

ولايكاد يونسكو يتخلص من الذكائرة والأخصائيين فى مختلف علوم المسرح حتى يقع فى براثن النفسانيين فى مسرحية «ضحايا الواجب» يصفى يونسكو حساباته مع هذه الطائفة فى شخص رجل الشرطة «النفسانى» الذى يزعم أنه يبحث عن ثقب الذكائرة فى أعماق الزوج المسكين «شوبير» فيطلب منه أن يفوض ويعود إلى الماضى السحيق ليصل إلى «هوات الأعماق» ولاينقذ شوبير إلا وصول الشاعر نيكولا وهو أيضاً كاتب مسرحى، فتقوم العداوة بين هذا الشاعر الذى يكتب مسرحاً «ليلىا» وبين رجل الشرطة الذى يدعى أنه يمارس «شرطة اللاوعى» ويتطور الموقف وإذا بنيكولا يستل سكينه ويقتل غريمه الذى يسقط سريعاً معلناً أنه «ضحية الواجب».

والقتل حكايته طويلة فى مسرح يونسكو الذى لا تغلو مسرحية من مسرحياته من نوع من أنواع القتل وهى كثيرة فهذه، مسرحيته «سفاح بالكراسى» تأتى بعد «الدرس» الذى يقتل فيها المدرس أربعين طالبة كل يوم، وبعد «الكراسى» الذى يقتل فيها المجوزان نفسيهما فالسفاح يحوم حول المدينة حاملاً سكينه وأدواته فى حقيبته ولايتورع عن قتل أى إنسان، رجلاً كان أو امرأة طفلاً أو شيخاً ولايحتاج القتل دائماً إلى سكين أو إلى آلة أخرى فهناك أساليب كثيرة للقضاء على حياة الإنسان تستعرضها مسرحية «قنون القتل» المأخوذة عن قصة الطاعون ثم هناك مسرحية «هذا الحان العجيب» التى تنتهى باختفاء حتى جدران السكن بالإضافة إلى اختفاء كل الشخصيات تمهيداً لاختفاء «الشخص» وهو بطل المسرحية الذى يجد نفسه وحيداً فى مواجهة الفناء الكاسح.

بالرغم من طموحات يونسكو فى الطيران فى السماء، والهروب من الأرض وثقلها ومادياتها، بما ترمز إليه من انزلاق وغوص وفناء، وبعد طول المقاومة من صنوه «بيرانجيه» لم يسع أوجين يونسكو إلا أن يمثل للواقع ويدعن «للحقيقة الحقيقية» كما يسميها، وهى الموت بل لقد اختار أن يقوم بنفسه بأداء دور البطولة أو الإنسان القانى العائد إلى الأرض التى خرج منها وذلك فى فيلم «الطين» المأخوذ عن السيناريو الذى كتبه بهذا العنوان، ولعل يونسكو قد شعر بالحنين إلى ذويه وأصدقائه الذين سبقوه إلى العالم الآخر، فحاول، قبل أن يلقاهم ويراهم رأى العين، أن يقوم بزيارتهم فكان آخر ما كتب «زيارة الموتى».

حوارى مع أوجين يونسكو

والحديث عن السبب الذى هيا الفرصة لهذه المقابلة يجعلنى أعود إلى الوراء ربع قرن تقريباً لأشير إلى الصفحات المشرقة فى تاريخ الثقافة العربية التى كانت تتمثل فى السلاسل والدوريات المتخصصة التى ازدهرت فى الستينيات ومنها سلسلة «روائع المسرح العالمى» التى عكفت على ترجمة وتقديم الأعمال المسرحية العالمية المتميزة إلى القارئ العربى. وحينما تعثرت هذه السلاسل وحالت ظروف الحرب دون استمرار صدورها، لم يستسلم المشرفون على سلسلة روائع المسرح العالمى وقرروا البحث لها عن مخرج يضمن لها البقاء والاستمرارية، وكان جنود هذه المعركة؛ زكى طليمات - ومحمد إسماعيل المواهى - وأحمد العدوانى. وقد كان لى الشرف أن أحمل هذا المشروع من القاهرة إلى الكويت عام ١٩٦٧. واستأنفت السلسلة صدورها من الكويت بصفة مؤقتة تحولت إلى صفة دائمة. وضاعفت من نشاطها وأضافت إلى الأعداد المعتادة ما أطلق عليه الأعمال المختارة الكاملة التى حاولت تقديم كبار كتّاب المسرح العالمى من خلال أعمالهم الكاملة. وتم تكليف صفوة المترجمين فى ذلك الوقت بترجمة هذه الأعمال، فكان يونسكو من نصيبى.

فى صيف عام ١٩٧١ سافرت إلى فرنسا لأسباب علمية. وقد انتهزت فرصة وجودى فى باريس لمقابلة أوجين يونسكو. كان أول ما قمت به هو محاولة معرفة عنوانه ورقم هاتفه. وكانت مهمة صعبة. بدأتها بالاتصال بالناشر الفرنسى «جاليمار» الذى يتولى نشر أعمال يونسكو. ولظروف الأجازات الصيفية لم أتمكن من مقابلته لا هو ولا أحد من المسئولين. وأخيراً استطعت الحصول على ضالتي من صاحبة مكتبة صغيرة متخصصة فى المسرح. وهى فى الوقت نفسه صديقة للكاتب الكبير. ولما شعرت برغبتي فى مقابلته، شجعتنى على ذلك، خاصة بعد أن عرفت أنى مكلف من وزارة الإعلام فى الكويت بترجمة الأعمال المسرحية لأوجين يونسكو وأننى قطعت مرحلة مهمة فى هذه الترجمة وأريد مقابلته لتعميق فهمي له ولسرجه خدمة للقارئ العربى الذى سيقراً هذا المسرح باللغة العربية. أعطتنى السيدة المعجوز رقم هاتف يونسكو ونصحتنى بالاتصال به. بعد خروجى من المكتبة، بادرت بالاتصال بالرجل من أقرب هاتف..

- آلو!

= آلو!

- منزل الأستاذ يونسكو؟

= نعم.

- هل أستطيع أن أتحدث معه؟

= أنا يونسكو!

(كانت رغبتي الشديدة فى مقابلة يونسكو والحديث معه وحرصى على عدم تضيق هذه الفرصة هو الذى جعلنى أسارع بالاتصال به. ولكننى كنت أتوقع أن يكون خارج باريس للاستجمام أو لقضاء فترة الصيف. وحتى لو لم يكن خارج

باريس، فلم أكن أتوقع أن يكون بالمنزل فى هذه اللحظة بالذات وأن يكون هو بنفسه الذى يرفع سماعة الهاتف).

- أنا أقوم بترجمة مسرحك وأحب أن أقابلك.

= نترجم مسرحى إلى أية لغة؟

- إلى اللغة العربية.

= أنت من أى بلد؟

- من مصر.

= أنا فى انتظارك مساء اليوم. أى ساعة تفضل؟

(ولا ذلك أيضاً كنت أتوقعه. كان غاية تساؤلى من أول مكالمة أن يحدد لى موعداً بعد عدة أيام. وأردت أن أمنح نفسى فرصة الاستعداد لهذه المقابلة المهمة).

- للأسف. لا أستطيع مساء اليوم. لأننى مرتبط بموعد سابق.

= إذن غداً.

- ليكن. وأشكرك على تلبية رغبتي بهذه السرعة بالرغم من مشاغلك الكثيرة.

= عفواً. أنا فى انتظارك غداً فى السادسة مساء.

(بالرغم من معرفتى بمسرح يونسكو وبالرغم مما قرأته عنه وعن مسرحه، أسرعرت إلى إحدى المكتبات العامة وأمضيت فترة من الوقت فى تصفح مسرحياته وقمت بتدوين بعض الملاحظات والأفكار.

وفى تمام السادسة من مساء اليوم التالى كنت على باب يونسكو الذى رحب بى. وحينما اعتذرت عن الشراب قال):

= أنا أيضاً لا أشرب، ولكن بأمر الأطباء. أما أنت فلا تشرب لأنك مسلم.

- الحمد لله أن الإسلام والطب يجتمعان.

= إلى أى لغة عربية تترجم أعمالى؟

- ماذا تقصد أى لغة عربية؟

= هل تترجمها إلى اللغة المصرية مثلاً أم التونسية أم الجزائرية؟

- اللغة العربية واحدة. قد تتعدد المستويات ولكنها لغة واحدة. أما عن

اللهجات المحلية فهذا شئ آخر. ولكن العرب جميعاً يفهم بعضهم بعضاً من خلال اللغة العربية الواحدة.

= هل يوجد فى مصر اهتمام بالأدب الفرنسى والمسرح الفرنسى؟

- من كبار الكتّاب فى مصر من هو ثقافته فرنسية أو متأثر بالأدب الفرنسى

إلى حد كبير.

= هل هناك أسماء معينة؟

- عميد الأدب العربى طه حسين جاء إلى باريس ودرس فيها وحصل على

الدكتوراه، وكذلك توفيق الحكيم درس فى فرنسا وهو رائد المسرح العربى.

وهناك أيضاً حسين فوزى، وغيرهم.

= وبالنسبة للقارئ.

- الكثير من الأدب الفرنسى تم ترجمته إلى اللغة العربية. وهناك خطة غير

معلنة لنقل روائع هذا الأدب إلى اللغة العربية أسوة بالأدب الأخرى. بل إن الأدب

الفرنسى يعطى بنصيب الأمد وبخاصة فى مجال المسرح.

= هل المسرحيات الفرنسية تلقى اهتماماً فى بلدكم؟

- أجل، فهي تعرض باللفتين الفرنسية والعربية. مسرحياتك أنت شخصياً، عدد منها تم عرضه باللغة الفرنسية في المراكز الثقافية والجامعات وكذلك باللغة العربية، كما أنها تدرس بالكليات وتكتب عنها الدراسات والأطروحات. ولا أدل على اهتمامنا بها من أن وزارة الإعلام بالكويت تتولى ترجمة أعمالك الكاملة إلى اللغة العربية.

(لم يحاول يونسكو في هذه الجلسة ولا في الجلسة الثانية أن يسأل عن حقوق الترجمة. لم يسأل عن ذلك إلا وهو يودعني الوداع الأخير بعد أن دعاني إلى الغداء في منزله الريفي، وأمضيت معه يوماً كاملاً هو وزوجته التي كانت تعمل في الأربعينيات مدرسة للغة الفرنسية في إحدى المدارس المصرية في الصعيد).

= ما المسرحيات التي عرضت في مصر من مسرحياتي؟

- أذكر المغنية الصلعاء والدرس والخراتيت. أنا شخصياً اشتركت في تقديم «المغنية الصلعاء» مع طلاب جامعة القاهرة.

(وعرض على يونسكو أن يهديني ما احتاج إليه من مؤلفاته ومن المراجع التي يمكن أن تفيدني في دراستي عنه. وكان معظمها عندي. ولكنه أراد إعطائي بعضها وعليها إهداؤه بعد أيام، أي بعد أن يحصل عليها من دار النشر).

- مسرحياتك في معظمها تدور حول محورين: التنويرية أو الروحانية، والظلمة أو المادية. هل أنت موافق على هذا؟

= هذا موجز جيد.

- هل جاء ذلك بتأثير قراءات معينة؟

= أجل، فيما يختص بالمحور الأول أى النورانية أو الروحانية فهناك تأثير كبير - جاء من الكتّاب البيزنطيين فى القرون الوسطى. وفيما يتعلق بالجانب المظلم أو المادية فهناك أولاً تأثير الألمانى كافكا وبالذات رواية التحول أو المسخ. ثم تأتى بعد ذلك أعمال الكاتب الأرجنتينى المعاصر جورجس بورجس وبخاصة كتابه الشهير مكتبة بابل. أضيف إلى ذلك تجربتى فى رومانيا وما حفلت به من معاناة وكرب. وأخيراً الحياة اليومية بصفة عامة.

- الحديث عن كافكا وروايته المسخ بالذات يذكرنا بأهمية عملية التحول والمسخ فى أعمالك المسرحية بدءاً من أول أعمالك «المفنية الصلعاء»، حيث الزوجان يتحولان فى نهاية المسرحية إلى شخصين آخرين. وكذلك فى مسرحية الدرس حيث التحول الذى يصيب المدرس والطالبة، وفى مسرحية «الخراتيت» حيث السكان جميعاً يتحولون إلى خراتيت وفى مسرحية جالك أو الامتنال ومسرحية ضحايا الواجب.. باختصار لا تكاد تخلو مسرحية لك من أثر المسخ.

= هذا صحيح، وهذه ملاحظة جديرة بالاهتمام والدراسة.

- إن سيطرة هذه العملية جعلتك أسيراً لها حتى فى مسرحية مكبت التى أخذتها عن شكسبير.

= هذا صحيح. هذا أيضاً له علاقة بالأحلام والكوابيس التى تمثل مادة الكثير من مسرحياتى. فأننا فى بعض الأحيان يستولى على شعور بأن الحياة كابوس كبير. ولمست فى حاجة إلى أن أشير إلى ما يقع فى العالم كل يوم من كوارث وصراعات وخلاقات تجعل حياتنا أشبه بسلسلة من الكوابيس.

- هل هذه الكوابيس إبداعات فتية أم منها ما هو شخصى. أقصد هل هناك كوابيس رأيتهما فعلاً فى منامك وحاولت أن تجعل منها عملاً فنياً أو تضيفها إلى إحدى مسرحياتك؟

= فى كثير من مسرحياتى كواييس شخصية شاهدها فى نومى، وكان دورى مجرد التسجيل.

- مثلاً؟

= المفزية الصلحاء وذاك وإميديه وضحايا الواجب كلها تتضمن أحلاماً وكواييس شاهدها فعلاً أثناء نومى.

- هل يمكن أن نصف هذا بالكتابة التلقائية، التى اشتهر بها بعض السرياليين؟

= إننا جميعاً متأثرون بالسريالية التى ترى أن الأحلام ما هى إلا مستودعات لمشاكلنا وهمومنا اليومية. إن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا.

(كان الموعد التالى فى العاشرة صباحاً فى منزل يونسكو. واستقبلنى الكاتب بنفس الترحيب الذى لقينى به فى المرة الأولى. وفى هذه المرة أدخلنى مكتبه فإذا هو مكتبة عامرة بالكتب. عرضت عليه الصور التى التقطناها فى المرة الأولى، فأعجبته وعلق على بعضها. وكنت أبدو فيها طويلاً جداً إلى جواره، وقال مازحاً: = كان يجب أن تركع على ركبتيك فى هذه الصورة.

(ثم اختار بعض الصور ووقع عليها. واخترت أنا عدداً منها ووقعت عليه. ثم أهدانى الكتب التى كان قد وعدنى بها وعليها إمضاؤه أيضاً. ومنها الكتاب الذى يضم خطبته فى حفل استقباله فى مجمع اللغة الفرنسية، ولم ينس أن يأخذ عنوانى ليرسل لى ما قد يراه مفيداً لى فى دراستى عنه. ثم اعتذر عن عدم تمكنه فى كتابة التقديم الذى وعد بكتابته للقارئ العربى وذلك بسبب غياب سكرتيره الخاص، وانشغاله بالاستعداد للسفر إلى سويسرا لبعض الأعمال الفنية).

- بمناسبة غياب المكرتير الخاص، هل أفهم من ذلك أنك لا تكتب مسرحياتك بنفسك؟

= لم أعد أطبق الجلوس إلى المكتب والكتابة بيدي. أنا أملئ على المكرتير. ثم أراجع ما كتبه. وقد أملئ عليه نصًا جديدًا بعد التعديل.

. هل تكتب كل يوم؟

= أحاول ذلك ولو لدقائق معدودات. ولكن كثرة انشغالي تمنعني من الالتزام بذلك.

- ماذا عن الازدواجية في مؤلفاتك، ظهور العمل في شكلين أدبيين هما الحكاية ثم المسرحية.

= لقد بدأت بكتابة الحكاية، ثم وجدت بعد ذلك أنها تصلح للدراما. فاستخدمت الحكاية مادة أولية للمسرحيات. وهذا ما حدث في مسرحية الخرائث مثلًا أو سفاح بلاكراء.

. والسائر في الهواء؟

= نعم والسائر في الهواء.

- لا بد وأن هناك اختلافًا في تناول والمعالجة وإلا لما كان هناك سبب للازدواجية.

= طبعًا. في الحكاية أنا أعرض تجربة خاصة، تجربة شخصية وربما حلمًا رأيته في النوم. أما في المسرح فإنتى أختفى وراء الشخص. والمشهد لا يشعر بي. وما يعرض عليه إنما هو تجارب مرت بها الشخص وليس تجارب خاصة بي أنا.

- هذه الازدواجية تنطبق على جميع أعمالك؟

= كلا، معظم أعمالى أكتبها للمسرح مباشرة.

- وعن المادة الأولى، وإذا لم تكن حكاية سبق كتبها فماذا تكون؟

= أحياناً تكون حلمًا مثل مسرحية أميديه أو كيف التخلص منه، فقد رأيت فى المنام جثة ضخمة فى البيت الذى كنت أقيم فيه. كان هذا الكابوس هو المادة الأولى التى خرجت منها المسرحية.

- قلت فى بعض تصريحاتك إنك تكتب فى أغلب الأحيان وأنت فى حالة عدم وعى، حالة من الفوضى الفكرية. كيف تحول هذه الفوضى إلى عمل مسرحى؟

= عملية الفوضى هذه تكون فى البداية أشبه بعملية الحمل عند المرأة أو المخاض، فيها أشعر بالتفكك يستولى على أفكارى، وتختلط أمامى الأشياء. حينئذ أكون فى حالة مناسبة لكتابة مسرحية.

- هل تستمر هذه الفوضى طويلاً، هل تستمر حتى الانتهاء من المسرحية؟

= هذه الفوضى تكون فى البداية فقط. هى أشبه بالشحنة. وبمجرد أن أبدأ فى التسجيل تتحول إلى نظام مترابط وأعود إلى حالة التفكير العادى أو الوعى كما يقولون.

- هل ينطبق هذا على كل ما تكتب؟ هل تمر بهذه الفوضى الفكرية حينما تكتب مقالاً نقدياً أو تقديمًا.

(فضحك يونسكو عاليًا ثم قال):

= كلا، لا تخف. هذا فقط يكون فى حالة الإبداع. أما المقال والتقديم، كالقديم الذى أستخدم لكتابته لك فأنا أكتبه وأنا فى وعى كامل وإدراك تام.

- فى كتاباتك وتصريحاتك تمارض دائماً مسرح البولفار وترفض أن يكون المسرح مادة للتسلية، كذلك تهاجم الرأى الذى يقول بأن وظيفة المسرح هى التعبير عن صراع معين.

- الصراع موجود فى جميع مظاهر الحياة، والمباريات الرياضية كلها صراع، ولكنها ليست مسرحاً، المسرح فى رأى هو الكشف عن خبايا النفس البشرية، الكشف عن الجوانب المسموخة فى حياتنا.

- إذن أنت متفق مع ألفريد جارى الذى يرى أن المسرح مرآة يرى فيها الإنسان وجهه القبيح أو الجوانب المسموخة التى يحاول أن يخفيها عن نفسه وعن الناس.

= ألفريد جارى هو رائدنا جميعاً. لقد تأثرنا به جميعاً ومسرحيته أوبو ملكا تركت بصماتها الواضحة فى جميع كتاب المسرح المعاصر.

. هل معالجتك لمسرحية مكبت من باب هذا التأثير؟ أم جاءت إعجابا بشكسبير، أم لنفاد الموضوعات الجديدة؟

= الحقيقة هى كل ذلك مجتمعاً. ولقد أردت بالذات أن أقدم رؤيا عصرية لهذه المأساة التى تتكرر على مر العصور: القائد الذى يدفعه الطموح إلى الاعتداء على ولى نعمته وينصب نفسه مكانه، ثم يحاول أن يقضى على جميع أعوانه الذين ساعدوه فى تحقيق هدفه، ثم يظهر صاحب الحق الشرعى ويحاول أن يجمع الأعوان لاسترداد حقه، وهكذا، قصة أزلية أبدية. وقد أصبحت أكثر انتشاراً فى المجتمع الحديث.

. شكسبير عالج هذا الموضوع بطريقة المأساوية. ثم جاء جارى وتناولته بطريقة تهريجية إذا جاز هذا التعبير، ويونسكو ماذا أضاف؟

= ربما المحافظة على التوازن بين المأساوية والتهريجية. وهذا ليس بالأمر الهين اليسير.

. الشخصوص عند بيكيث تمثّل في علاقتها بالآخرين فتعزل الناس والحياة،
وشخصوصك أنت أيضاً توصف بأنها منعزلة منفصلة عن العالم نتيجة لانعدام
التفاهم بين أفرادها.

= الحقيقة أن شخصوصى مثل الإنسان المعاصر لا تعاني من العزلة، بل هي
تسعى إليها، فهي تعاني من انعدام العزلة. إننا في العالم المعاصر نفتقر إلى
الوحدة، إلى أن يخلو كل منا بنفسه في ركن هادئ، كل إنسان يهرب من
الآخرين، إننا ننتهز أى يوم إجازة لكي نفر إلى الريف، إلى الجبل، إلى الصحراء،
إلى حيث لا يوجد ناس.

. في الجبلية، ووسط المجموعات المحموعة يفقد الإنسان شخصيته، فرديته،
تميزه كشخصوص الغنية الصلماء مثلاً.

= أجل، إن الجماهير لا تكون لها شخصيات متميزة، أو هي تكون ذات وجه
واحد متكرر كالخراتيت، وغالباً ما يكون هذا الوجه مصاباً بالمسخ. إنه وجه
الغضب، وجه التدمير، إن «بيرانجيه» في مسرحية الخراتيت يحاول بكل قوته أن
يبتعد عن الجماعة، لكي يحافظ على آدميته، على نقائه، على براءته.

. يغلب على شخصوصك سوء الفهم المتبادل، بعضها لا يفهم بعضاً.

= الحقيقة هذا ما يردده كثير من النقاد ولكن الواقع أن التفاهم موجود. لأن
الناس في الحقيقة يفهم بعضهم بعضاً، ولكنهم يتخابثون، لا يريدون أن يتم
التفاهم، لأن التفاهم يفوت عليهم فرص الاعتداء والهجوم والاستيلاء على ما
يريدون. الناس يخادع بعضهم بعضاً والتاريخ المعاصر مليء بالأمثلة. إذا أرادت
دولة احتلال دولة أخرى أو الاعتداء عليها فإنها تبدأ باتهام هذه الدولة بالاعتداء
أو الاستعداد للاعتداء عليها، ومن ثم تبرر لنفسها القيام بالاعتداء دفاعاً عن
النفس، وهكذا.

. تجربتك فى رومانيا كانت قاسية، ولعلها كانت وراء عدائك لكل ما هو
شمولى.

= الحقيقة أن تجربتى السياسية والاجتماعية فى رومانيا كانت بغضمة، لقد
وصلتها فى سن الثالثة عشرة، سن التكوين، كانت ذكرياتها قاسية كت أشعر
بصراع عنيف بينى وبين الوسط الذى أعيش فيه، لم يكن الصراع فكرياً وإنما
كان صراعاً شعورياً، فالمذاهب الهدامة كالفاشية والنازية كانت فى بادئ الأمر
مشاعر قبل أن تصبح إيديولوجيات.

. ومن ثم كان عداؤك للإيديولوجيات الشمولية والنظم الجماعية؟

= لا أستطيع أن أنسى صور الجنود وهم يذرعون الشوارع جيئةً وزهابةً،
يدقون الأرض بأرجلهم وأحذيتهم الضخمة، ييثون الرعب والفرع فى القلوب. كان
من العسير على شاب مثلى أن يرى زملاء بل وأساتذته يتحولون كل يوم إلى
الفاشية.

. ويفقدون آدميتهم كالخرائيت.

= أجل، كانت مسرحية الخرائيت نتيجة مباشرة لهذه التجربة الفاشية. كانت
المقاومة مهمة صعبة، بل ومستحيلة حتى ولو كانت صامتة، فالأساتذة يرددون
على مسامعنا نظريات معينة. ثم تطالع هذه الآراء فى الصحف اليومية. ثم
تسمعها فى الإذاعات وتراها حولك فى كل مكان تذهب إليه.

ومن العسير أن يقاوم الإنسان.

. لقد بلغت كراهيتك لرومانيا والنظم الشمولية أنك هاجمتنا نحن المصريين.

= ماذا عن علاقتكم بالروس؟

. ماذا عن علاقتنا بالروس؟ لماذا تأخذ علينا أن تكون لنا علاقات طيبة مع غير الأمريكان؟ الروس يساعدوننا فى الوقت الذى تخلى فيه عنا الأمريكان.

= كنت أرى زعيمكم (يقصد عبدالناصر) فى التلفزيون الفرنسى وهو يخطب فى الجماهير المحتشدة فيثيرها ويلهب حماسها، تنتقاد وراءه بلا تفكير هذا شيء أبغضه كل البغض، أن تتحرك الجماهير فى أى اتجاه لمجرد خطبة أو كلمة أو أمر، أن تنقاد مثل..

. مثل الخرافيت؟

= لا أستطيع أن أنسى طفولتى فى رومانيا. وسأظل طوال حياتى أهاجم الشيوعية والدكتاتورية. كل النظم الشمولية الجماعية التى تفقد الإنسان خصوصيته وأدميته، لقد جريت أنا هذا وكانت تجربة مريرة.

(لقد أثبتت الأيام صدق يونسكو، فكان انهيار النظم الشيوعية بعد خمسة وعشرين سنة من هذا اللقاء. ولعل التحول الكبير الذى حدث فى رومانيا مسقط رأسه شيء له مغزى، ويؤكد صدق يونسكو ونبؤة الكاتب وبعد نظره. بعد عشرات السنين من الهجرة قرر يونسكو العودة إلى وطنه الأصلى رومانيا، ليس ليمش فيها، وإنما ليرى بعينه ما ظل يتوقعه على مدى نصف قرن من الزمان).
. فى كتابك «الماضى الحاضر، الحاضر الماضى» معلومات كثيرة خاطئة عنا نحن المصريين.

= مثلاً؟

. أنت تتحدث فى هذا الكتاب عن حروب بين المصريين والسودانيين.. اسمح لى أن أسألك عن مصادر معلوماتك.

= الصحف.

- وهل رجل فى مكانتك، يصل إلى صوته كل مكان. يعتمد على الصحف؟
وخاصة فى مثل هذه القضايا المصيرية؟ أنت زرت إسرائيل.

= نعم، عدة مرات.

- لماذا لم تفكر فى زيارة الطرف الآخر، البلاد العربية وتسمع؟

= لم تتح لى فرصة لزيارة البلاد العربية.

- وإذا أتيت لك. هل تتردد؟

= أبدا.

- إذن أنا على استعداد بمجرد عودتى أن أسعى لدى المسؤولين لتنظيم زيارة
لك، وهناك تستطيع أن تتحدث مع من هم أدنى منى بقضايا السياسة وتستطيع
أن ترى بعينك، وليكن ذلك بمناسبة إصدار أعمالك الكاملة باللغة العربية.

= لا مانع عندى.

- هل لك شروط معينة أو تحفظات؟

= كل ما هناك أن تكون معى زوجتى وأن أجتمع بالشباب.

- والوقت؟ أى وقت من العام تفضل؟

= ما يناسبكم أنتم واكتب لى فى الوقت المناسب حتى أستطيع أن أستعد لذلك.

(حينما عدت إلى الكويت نقلت لرجال المسرح هناك صورة كاملة لما دار بينى
وبين يونسكو. كانوا سعداء بفكرة الزيارة، وطالبوا بأن يأتى يونسكو إلى الكويت
وتمسكوا بذلك، وبدأنا نتفق على التفاصيل وبدأت الأخبار تصل القاهرة،
وبدأت القاهرة تشعر أن زيارة يونسكو من المفروض أن تكون من نصيبها. فهى
أولى بها من جميع الوجوه. وفى القاهرة قابلت وزير الثقافة يوسف السباعى

ورحب بالفكرة كل الترحيب ووعد بتنفيذها، وقدمت له كل المعلومات المطلوبة، وكان الاتجاه أن تكون الزيارة لكل من القاهرة والكويت. فيتعاون البلدان في استقبال الكاتب العالمى بصورة مشرفة للعرب.

وحتى الآن أى بعد خمسة وعشرين عاماً حدث خلالها ما حدث، ولم تتم زيارة يونسكو للقاهرة ولا للكويت ولا لأى بلد عربى دون أن يُعلن السبب الحقيقى وراء ذلك. ولكن الذى عرف بعد ذلك هو أن دعوات كثيرة وجهت إلى يونسكو من العرب، آخرها كان قبل عدة أعوام، حيث دعت هيئة المسرح التى قررت أن تمنحه جائزة الكاتب المسرحى التجريبى. دعت لحضور مهرجان القاهرة للمسرح العالمى وتسلم الجائزة. لكنه لم يحضر وتسلمها عنه «مارتن إسلان». ولم يعرف أحد من المسئولين السبب الحقيقى لعدم حضور يونسكو. تحدثوا عن صحته وعن وقته عن.. وعن.. ولكنهم لم يذكروا أو لم يتذكروا الوعود القديمة التى لم يُوف لها وأنهم يتعاملون مع رجل مهنته الكلمة وشرف الكلمة.

(ظل الحياء يمنع الرجل من التطرق إلى موضوع حقوق الترجمة طوال مقابلاتى له حتى لحظة الوداع الأخير، حيث صحبني بنفسه إلى المحطة هو وزوجته. وقال بكل أدب وحياء):

= أرجو أن يكون الاتفاق مع الناشر قد تم بخصوص حقوق الترجمة.

- اعتقد ذلك. وإلا فسأعمل جهدى لدى المسئولين للتسجيل به.

(قبل مغادرتى لباريس، اتصلت بيونسكو لأتسلم منه التقديم الذى وعدنى بكتابته. وكان فى كل مرة يؤكد لى أنه حريص على تسليمى هذا التقديم قبل سفرى. وحتى إذا لم يتمكن فسيرسله لى على عنوانى. وأخيراً تسلمت التقديم فإذا هو عمل أدبى من النوع السهل الممتنع، يجمع بين لباقة الكاتب العالمى الذى ينبذ الدمار والأحقاد ويدعو إلى عالم يسوده الحب والسلام).

يقول يونسكو فى التقديم الذى أثار أن يكتبه بخط يده على غير عادته:

«يسعدنى غاية السعادة أن تترجم أعمالى إلى اللغة العربية وأوجه عميق الشكر إلى حمادة إبراهيم لتفضله بالقيام بهذا العمل الذى يتسم بالصعوبة والتضحية والحب.

وإذا كان لى أن أختار من بين مسرحياتى أكثرها تعبيراً عن رسالة الكاتب، فإننى أذكر المسرحيات التالية: «قاتل بلاكراء، الخرافيت، السائر فى الهواء، العطش والجوع، قنون القتل».

فماذا تقدم لنا هذه المسرحيات فى المقام الأول؟ إنها تعرض الموت والخوف والحمد المدمر الذى يكنه الإنسان لأخيه الإنسان. والحقيقة أن الإنسان لا يستطيع أن يفر من الموت، ولكنه يستطيع أن يتهيا له ويدفع له ويرضى به.

هناك حديث عربى يقول: «اعمل لآخرتك كأنك تموت غداً واعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً».

أما فيما يتعلق بالكراهية، فمن البدهى أنها مرض، نوع من المعجز البشرى فى الإنسان. إن «بيررانجيه» البطل فى مسرحيتى «سفايح بلاكراء» يتساءل تماماً كما يفعل الأبله بطل دستوفيسكى الذى اتخذته نموذجاً، أقول إن بيررانجيه يتساءل: ماذا ينبغى عمله حتى لا يكون هذا الدمار الأعمى، وهذه الرغبة فى القتل المتأصلة فىنا التى لا تعتمد على عقل أو منطق، ويتساءل: ماذا ينبغى عمله أيضاً حتى يمكن أن ندخل فى حوار مع هذا الفشم؟ أى ماذا ينبغى عمله لكى يصبح هذا الفشم أقل غشماً؟

الشيء الرهيب هو أنه ليس هناك ما هو أيسر وأبسط من المفاهمة. حيثنذ تصبح الحياة سعيدة. ينبغى أن نعترف بأننا لا نريد سعادتنا وأنتا نرفض الحب، مع أننا فى ميسس الحاجة لذلك.

لست أول من يقول ذلك، بل قاله الكثيرون وردده الكثيرون. وكأننى ببعضهم يرمينى بتكرار كلام معاد تافه. نعم، بل وأكثر من ذلك، إن كلامى هذا من قبيل الحقائق الأولية، من قبيل البدايات التى نشيح عنها بوجوهنا، ونوليها ظهورنا.

من المؤكد أن هناك مذاهب أو أيديولوجيات ومعتقدات نتخذ منها ذرائع. أجل، إن مفاهيم الوطن والعرف والدين والأرض والاقتصاد وصراع الطبقات، ليست سوى الذرائع، الأتعة التي تبرر جرائمنا وصلفنا. إن كل إنسان، بل كان كائن حي ينبغي أن يكون متاهباً للموت في كل لحظة كما سبق أن قلت، ولكن كل إنسان أيضاً ينبغي أن يكون مستعداً لأن يهب كل شيء لأخيه الإنسان.

ومن دواعي الأسف أن كل ما يقع مقدور ومقدر. والنصارى أيضاً يؤمنون بنوع من القدرية.

ومع كل، فعلى هذه الأرض التي هي أرض الله، لكل إنسان الحق في أن يعيش، وأن يجد لنفسه مكاناً. لقد تجاوزنا الآن مرحلة البحث عن الأسباب، أسباب الأخطاء التي ارتكبتها هؤلاء أو أولئك. نحن لا نعرف، لم نعد نستطيع أن نعرف أين الخطأ، ولكن الذي نعرفه هو أنه لا بد، ولا غناء البشرية، إذا كانت تريد أن تحفظ نفسها من الفناء الكامل، من أن نتفاهم جميعاً، على البشر أن يتعاضوا وأن يتعاضوا. وهذا شيء ممكن، بل وقد تحقق ذلك في عصور التاريخ الزاهرة.

للأسف، ينبغي أن أكون قديماً لكي يتنازل الناس ويستمعوا لما أقول، وحتى لو كنت قديماً فهل سيستمعون لي؟ إننا جميعاً يخشى بعضنا بعضاً، يرتاب بعضنا في بعض، ولا يثق بعضنا في بعض. إننا جميعاً فريسة للشر.

ومع كل، فإن الحقد الذي يكتبه بعضنا للبعض ينبغي أن يتحول، دفعة واحدة، إلى حب. حينئذ يصبح كل شيء ممكناً.

أنا لم أفقد كل أمل. ومازلت أؤمن بالمعجزة.

أوجين يونسكو

(توقيع)

١٩٧١/٧/١٦

الفهرس

الموضوع

٥ المسرح المعاصرة: المناخ أو الظروف المحيطة.
٣٢ جان تارديو: رائد التجريب يرفض ريشة والده ويثارة أمه
٦١ سمويل بيكيت: من جحيم الانتظار إلى جحيم الناس
١٠٣ جورج شحاده: أنغام شرقية في المسرح الفرنسي
١٣١ جان جيليه: الشر المقدس
١٥٩ آرثور آدموف: بين الاعتلال العصابي والقهر
١٨٩ أوجين يونسكو: بين دمار الكلمة وطغيان الأشياء

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص.ب. : ٢٢٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رئيس
WWW.egyptianbook.org
E - mail : info@egyptianbook.org

كتاب المسرح الحديث لا يختلفون عن غيرهم من الفنانين في ذلك العصر، بل أنهم يشبهون العديد من الشعراء والفنانين المعاصرين. فالقضايا التي يتبنونها في أعمالهم المسرحية تجد لها أصداء، أو هي ذاتها انعكاس لأعمال بعض الشعراء والفنانين أمثال (هنري ميشو) و (جيرمين ريشيه) و (كونينغ) و (بيرنارد بوفيه) وعلى وجه الخصوص (دويوفيه) و (جاكوميتي). حيث تشوه الإنسان بصورة مفعمة، وهو تارة ذائب في المادة، وتارة منفصل عن الروح.

الواقع أن شخوص هذا المسرح صعبا لك متشردون، أو بهلوانات، أو عجزة. ومنهم أيضا الجلاذون. قصارى القول هم دائما شخوص «شاذة». وإذا كان هذا الشذوذ جديدا على فن المسرح، فمن الممكن أن نشبهه بما يحدث في الفن المعاصر الذي يحاول (أورتيجا إي غاسيت) أن يلخص لنا طبيعته في السطور التالية:

(حينما أحاول أن أجدد السمة العامة والمميزة للفن الحديث، أجد الاتجاه نحو سلب الفن طابعه الإنساني أو قتل الروح الإنسانية في الفن، فالفنان بدلا من أن يتجه بصورة أو بأخرى إلى الحقيقة، نجد أنه قد ذهب إلى نقيضها، إلى ضدها. وآل على نفسه أن يغيرها ويشوهها قاصدا متعمدا أن يقتل فيها الروح الإنسانية، ويسلبها الطابع الإنساني.

وكما هي الحال بالنسبة للموسيقى والتصوير التجريبيين، نجد السعى إلى «الحدث الفريد»، ويتنوع خاص السعى إلى الدراما الخالصة من كل الشوائب. إن فكرة النقاء والتخلص من الشوائب الدخيلة على الفن هي الفكرة الطاغية والمنطق إلى فهم هذه الفنون جميعا.

ومثل هذا النقاء سنجد أن المسرح الجديد قد حققه بفضل اتجاهه نحو التجريد الذي يستبعد كل ظروفي وملابس من ناحية، ومن ناحية أخرى بفضل اتجاهه نحو «المسرحانية».